



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture comparate – Germanistica
Firenze-Bonn (internazionale)

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

Traduzione e analisi dell'opera
Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten (1791) di Karl Philipp Moritz

Settore Scientifico Disciplinare L-Lin/13

Dottorando

Dott. Sara Congregati

(firma)

Tutore

Prof. Lucia Bruschi Borghese

(firma)

Coordinatore

Prof. Maria Rita Manzini

(firma)

Anni 2013-14/2016

INDICE

PREMESSA	III
1. <i>Alle origini della Götterlehre di Karl Philipp Moritz: coordinate spazio-temporali di una genesi estetico-letteraria</i>	1
1.1 <i>Il richiamo dell'Italia: motivazioni e suggestioni che prefigurano il sodalizio intellettuale Moritz-Goethe</i>	1
1.2 <i>«[...] denn man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten»: l'esperienza decisiva della classicità nell'elaborazione comune di Goethe e Moritz e nella loro interazione</i>	18
1.3 <i>La Götterlehre come frutto delle teorie estetico-filosofiche di Moritz e dell'incontro romano con Goethe</i>	40
2. <i>Architettura compositiva e progressione tematica nella Götterlehre di Karl Philipp Moritz</i>	53
2.1 <i>Il labirinto esegetico della Götterlehre</i>	53
2.2 <i>Figure mitiche in movimento</i>	66
2.2.1 <i>L'incontro di umano e divino nell'itinerario mitologico tracciato dagli inserti goethiani</i>	66
2.2.2 <i>La coincidenza degli opposti come criterio mitopoietico della Fantasia</i>	89
2.3 <i>La complementarietà di testo e immagine nel tutto organico della Götterlehre</i>	98
3. <i>Traduzione: Mitologia o racconti mitologici degli antichi. Raccolti da Karl Philipp Moritz. Con 65 riproduzioni di acqueforti da antichi cammei e altre testimonianze dell'antichità</i>	108
4. BIBLIOGRAFIA	231

PREMESSA

Nei capitoli introduttivi alla traduzione inedita di una parte cospicua e rappresentativa dell'opera *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* (1791) di Karl Philipp Moritz ci si propone di offrire al lettore italiano un utile strumento di indagine critica di un testo cardine, per il suo intrinseco valore letterario ed estetologico, nella vasta produzione di respiro interdisciplinare di una delle più eminenti personalità della storia della letteratura tedesca del XVIII secolo. Fino agli anni Ottanta del secolo scorso non si presta ancora molta attenzione a Moritz come autore di scritti sul mito e sull'antichità classica. La sua ricezione è infatti essenzialmente influenzata dalle opere che gli danno maggior notorietà: il romanzo autobiografico *Anton Reiser*, il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, prima rivista tedesca di psicologia sperimentale, e la trattatistica estetica che con il fondamentale saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* approda alla formulazione filosofica della moderna autonomia dell'opera d'arte.

L'interesse per un'opera come la *Götterlehre*, che all'epoca riscosse immediato successo di pubblico con numerose ristampe, anche postume, e venne apprezzata soprattutto dai teorici del primo romanticismo – in particolare da August Wilhelm Schlegel e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – per l'innovativo contributo apportato alla materia mitologica rivisitata in prospettiva estetico-antropologica, nasce dall'intento di approfondirne la complessa architettura compositiva e tematica con l'ausilio del confronto intertestuale con altre opere dello stesso Moritz, della riflessione metalinguistica sollecitata dal processo traduttivo, e della ricognizione delle fonti classiche (Omero, Ovidio, Virgilio...) e moderne (Goethe, Herder, Winckelmann) cui Moritz attinge.

Il fatto che il lascito dell'autore sia andato interamente perduto e che a oggi esista soltanto il progetto *in fieri*, a cura della Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, di un'edizione critica delle opere complete di Moritz in 13 volumi, il quarto dei quali dedicato agli scritti sulla mitologia e sulle antichità, fa emergere una lacuna importante nello studio della *Götterlehre*, finora limitato a

pochi rilevanti contributi. Per leggere la Mitologia di Moritz è infatti necessario ricorrere a singole riedizioni moderne (la Insel del 1999 è quella adottata per la presente traduzione) o all'edizione Niemeyer in tre volumi di Horst Günther (1981), che tuttavia non vanta la stessa affidabilità filologica del più ampio ventaglio di testi di argomento estetico e poetico di Hans Joachim Schrimpf (1962), o infine a quella dei testi, dei commenti e delle molte note esplicative contenuti nei due volumi del Deutscher Klassiker Verlag, curata da Heide Hollmer e Albert Meier, che d'altra parte, nella scelta di opere molto più ristretta, non comprende la *Götterlehre*, se non limitatamente alla sua introduzione programmatica (*Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen*), inserita per il taglio teorico-espositivo nella sezione di estetica.

Il primo capitolo dell'introduzione alla mia tesi è dedicato alla ricostruzione del contesto storico-letterario in cui Moritz, soprattutto a partire dal soggiorno in Italia (1786-88) che lo mette in contatto diretto con il mondo greco-romano e gli frutta l'amicizia fraterna e la feconda collaborazione letteraria con Goethe, sviluppa le sue teorie sull'arte e concepisce l'idea di una Mitologia come *Dichtung* codificata da una originalissima *Sprache der Phantasie* la cui valenza figurale si rispecchia nella dimensione iconica del testo.

Il secondo capitolo ha per oggetto l'analisi delle tre anime costitutive del nucleo centrale della *Götterlehre*: la progressione tematica delle figurazioni mitiche e la loro interazione reciproca nella composita trama dell'opera, il dialogo con i testi goethiani iscritti nel percorso di accostamento tra umano e divino tracciato da Moritz, l'articolarsi nel testo dei due diversi piani medialità di linguaggio verbale e linguaggio visivo con le 65 riproduzioni di litografie da antichi cammei e gemme della Dattiloteca lippertiana e della collezione Stosch che integrano e sviluppano le vicende degli dèi e degli eroi narrate nell'opera.

1. Alle origini della *Götterlehre* di Karl Philipp Moritz: coordinate spazio-temporali di una genesi estetico-letteraria

1.1 Il richiamo dell'Italia: motivazioni e suggestioni che prefigurano il sodalizio intellettuale Moritz-Goethe

Il volume di Karl Philipp Moritz (1756-1793) intitolato *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*¹ e dedicato alle figure mitologiche dell'antichità, edito a Berlino da Johann Friedrich Unger nel 1791 ma già apparso nel 1790, conosce una straordinaria diffusione, annoverandosi² nella vasta ed eterogenea serie di scritti dell'autore come la sua pubblicazione di maggior successo³. Accolta con immediato favore di pubblico⁴, la *Götterlehre* viene subito riconosciuta come uno dei testi cardine dell'estetica neoclassica in alternativa al consueto manuale di stampo filologico-antiquario⁵. Prendendo le distanze dalle varie correnti che animavano a quel tempo la speculazione sul mito e dalla maggior parte dei manuali di consultazione realizzati con il mero intento di promuovere la conoscenza della mitologia greco-romana, Moritz attua una vera e propria

¹ Il titolo completo è: *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Zusammengestellt von Karl Philipp Moritz. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums*.

² Insieme all'*Allgemeiner deutscher Briefsteller* (1793).

³ Con ben dieci ristampe fino al 1861 (cfr. A. MEIER, *Karl Philipp Moritz*, Reclam, Stuttgart 2000, p. 196).

⁴ Gli esiti degli studi condotti a Roma esercitano un'influenza fascinatrice di non poco conto sui romantici tedeschi di prima generazione, letterati e filosofi che riconoscono in Moritz un autorevole maestro di estetica: August Wilhelm Schlegel non manca di celebrare la *Bildende Nachahmung des Schönen* (1788) e la *Götterlehre* (1791) nelle sue lezioni jenesi e berlinesi; nella sua *Philosophie der Kunst* (1859) Schelling esalta l'originalità della nuova concezione mitologica di Moritz; nella biblioteca personale di Novalis figurano l'*Anthusa oder Roms Alterthümer* (1791) e la *Götterlehre* (cfr. H.J. SCHRIMPF, *Karl Philipp Moritz*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 19).

⁵ Si veda, per un confronto più approfondito dei tre maggiori manuali mitologici dell'epoca, il saggio di P. GUILBERT, *Welche neuzeitliche Strategien für die Rettung der Mythologie? Vergleich von drei "Handbüchern zur Götterlehre" um 1790: K.W. Ramler – Chr.G. Heyne/M.G. Hermann – K.Ph. Moritz*, in «Goethe-Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America», 9 (1999), pp. 186-221.

ridefinizione della materia, intesa come fondo di miti eterogenei da rendere il più possibile piacevoli e istruttivi nella loro costituzione, soprattutto per i giovani⁶:

Wenn das Studium der Mythologie nützlich werden soll; so muß es erst an und für sich interessant gemacht werden. Das wird es aber nicht durch blos historische Bearbeitung, welche bisher in allen mythologischen Lehrbüchern geherrscht hat. – Historisch bearbeitet ermüdet das Studium der Mythologie sehr bald durch seine Trockenheit, und bringt der Jugend schon im Voraus einen Ekel vor den klassischen Dichtern der Alten bey, zu deren Verständniß es doch nützen soll⁷.

Questa l'innovativa posizione di Moritz in relazione al progetto di un vivace ammodernamento della mitologia, non più soggetta all'uso strumentale che ne facevano gli illuministi. A differenza, per esempio, del metodo storico-filologico alla base della *Grundlage zu einer richtigern Fabellehre des Alterthums* (1790) di Heyne-Hermann, Moritz è poco interessato all'arida ricostruzione filologica della mitologia antica:

Die Mythologie der Alten muß in dem Sinne genommen werden, wie sie von den Dichtern selbst genommen und angewandt ist. – Ihre Entstehung bleibt immer etwas Untergeordnetes, Zufälliges, worauf es bey einem mythologischen Lehrbuche, welches zu einer Einleitung in die klassischen Dichter bestimmt ist, weit weniger ankommt, als auf den Geist des Ganzen, welcher die Dichtungen beseelt – Ich habe den Entwurf zu einem solchen mythologischen Lehrbuche bey meinem Aufenthalt in Rom, zum Theil schon ausgearbeitet, und bin nun gesonnen ihn auszuführen⁸.

Anche l'aspetto religioso, rilevante nella *Kurzgefaßte Mythologie* (1790) di Ramler per la prospettiva cristiana con cui è scritta, viene accolto da Moritz esclusivamente nei limiti di una «Religion der Phantasie»⁹, così pure tutte le

⁶ L'intento pedagogico è presente in tutti gli scritti di Moritz, anche in quelli dove non appare immediatamente palese o prioritario.

⁷ «Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften», Berlin, 1789, risolto di copertina.

⁸ «Teutscher Merkur», 1789.

⁹ *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, herausgegeben von Horst Günther, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1999, d'ora in poi citata in nota con la sigla GL, p. 24.

interpretazioni allegoriche vengono da lui rigettate come «törichtes Unternehmen»¹⁰. Nel suo saggio *Über die Allegorie* (1789) si legge infatti:

Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, und von nichts sprechen, was *außer* ihr ist, sondern sie soll nur von sich selber, von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden. Daher wird durch *bloß* allegorische Figuren, die Aufmerksamkeit, in Rücksicht auf die schöne Kunst, zerstreuet, und von der Hauptsache abgezogen. [...] Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sei¹¹.

Nella concezione estetica di Moritz c'è posto unicamente per il contenuto poetico delle «mythologischen Dichtungen», in cui solo «eine geheime Spur zu der ältesten verlorengegangenen Geschichte verborgen liegt»¹². La mitologia di Moritz fa dunque riferimento al passato nella misura in cui, in quanto testimonianza scritta, appartiene alla storia dell'antichità, mentre come universo poetico con valore estetico risulta invece a sé stante, fuori dal tempo.

Fra gli scritti di Karl Philipp Moritz concepiti a Roma e pubblicati al suo rientro dall'Italia la *Götterlehre* è il primo, in ordine cronologico, a consacrarne la tanto ambita fama di studioso e letterato e a evidenziarne lo stretto legame di amicizia e collaborazione attiva con Goethe, legame ampiamente indagato dalla critica ma mai così esplicitamente manifestato in un'opera. Di fatto, se già la prima testimonianza della riflessione estetica maturata da Moritz durante il soggiorno in Italia (*Die bildende Nachahmung des Schönen*) e il suo resoconto di viaggio (*Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*¹³) sono tanto chiaramente quanto

¹⁰ *Ivi*, p. 10.

¹¹ *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, hrsg. von H. Hollmer und A. Meier, 2 Bde., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1997-99, qui Bd. 2: *Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie*, p. 1008.

¹² *GL*, p. 10.

¹³ Scritti all'insegna della ricezione teorico-estetica dell'Italia classica (intesa sia come antica sia come rinascimentale) e apparsi in tre parti fra il 1792 e il 1793 per i tipi di Friedrich Maurer a Berlino, i tre volumi in forma epistolare del resoconto di viaggio di Moritz dal titolo *Reisen eines*

indirettamente riconducibili al percorso formativo di ricerca e apprendimento condiviso con Goethe, la presenza nella *Götterlehre* di testi goethiani nella loro versione integrale (in ordine di apparizione: *Meine Göttin*, *Prometheus*, *Grenzen der Menschheit*, *Ganymed*) o sotto forma di citazioni più o meno ampie (dall'*Iphigenie auf Tauris*) accanto ai numerosi inserti iconografici come altrettanti cammei significativi ed esplicativi dell'opera istituisce in modo esplicito un vero e proprio dialogo virtuale fra i due autori.

Nella *Götterlehre* Goethe non è semplice modello di riferimento, presenza che esercita il suo influsso decisivo dall'esterno, è piuttosto l'autore che si fonde e si confonde in modo icastico con il ricco dispiegarsi delle figurazioni mitiche nel testo fino ad assimilarsi, insieme con esse, al nucleo centrale dell'opera, di cui si fa insostituibile chiave interpretativa.

«Moritz wird mir wie ein Spiegel vorgehalten»¹⁴ confessa Goethe a Charlotte von Stein in una lettera del 20 gennaio 1787 parlando dell'amico divenutogli ormai compagno di viaggio inseparabile e interlocutore privilegiato, oltre che «fratello minore», omogeneo nell'indole ma «trascurato e danneggiato dal destino» quanto lui ne era stato invece «avvantaggiato e favorito», come già testimoniava in una precedente lettera del 14 dicembre 1786, sempre indirizzata alla von Stein¹⁵.

L'affinità maturata fra i due nel lungo periodo di permanenza a Roma sembra venir alimentata e alimentare a sua volta quella somiglianza speculare che, intimamente sentita dallo stesso Goethe, appare tanto più interessante e istruttiva quanto meglio la si riconduce agli anni anteriori al soggiorno in Italia e alle

Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 «fonda[no] il 'viaggio in Italia' come «genere letterario, mescolando elementi che dalle osservazioni psicologiche di radice tardo-illuministica si spingono fino alle 'entusiastiche' descrizioni di paesaggio, destinate a diventare un 'topos' ricorrente – più tardi – nella 'Reiseliteratur' romantica (*Goethe a Roma. Disegni e acquerelli da Weimar*, a cura di Paolo Chiarini, Artemide Edizioni, Roma 1988, p. 18).

¹⁴ *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden*, herausgegeben von Karl Robert Mandelkow, Band II, Briefe der Jahre 1786-1805, Hamburg, 1968² (d'ora in poi citata: HA Briefe), pp. 44-45.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 28-29.

premesse, spesso simili ma sempre distinte per i due viaggiatori, che lo resero possibile.

Ricostruire le motivazioni, vere, presunte o fittizie, che li spinsero a partire significa anche inquadrare la giusta prospettiva da cui poter leggere la loro successiva frequentazione e lo straordinario processo di arricchimento vicendevole senza il quale Moritz forse non avrebbe mai scritto la *Götterlehre* o, più verosimilmente, neppure avrebbe mai pensato di scriverla. D'altro canto, senza il contributo originale di Moritz, Goethe non avrebbe mai osato trasporre in versi la prosa ritmica della sua *Iphigenie auf Tauris*¹⁶ (1787), né avrebbe progredito nella stesura del *Torquato Tasso*¹⁷ (1780-90).

Se tutto nella partenza-fuga di Moritz da Berlino, sua patria adottiva, rievoca quella altrettanto precipitosa e misteriosa di Goethe dal gruppo degli amici di Karlsbad la notte del 3 settembre 1786¹⁸, molte sono nei parallelismi le divergenze che li

¹⁶ «“Iphigenia” in Jamben zu übersetzen, hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens “Prosodie” nicht ein Leitstern erschienen. Der Umgang mit dem Verfasser, besonders während seines Krankenlagers, hat mich noch mehr darüber aufgeklärt, und ich ersuche die Freunde, darüber mit Wohlwollen nachzudenken. Es ist auffallend, daß wir in unserer Sprache nur wenige Silben finden, die entschieden kurz oder lang sind. Mit den andern verfährt man nach Geschmack oder Willkür. Nun hat Moritz ausgeklügelt, daß es eine gewisse Rangordnung der Silben gebe, und daß sie dem Sinne nach bedeutendere gegen eine weniger bedeutende lang sei und jene kurz mache, dagegen aber auch wieder kurz werden könne, wenn sie in die Nähe von einer andern gerät, welche mehr Geistesgewicht hat. Hier ist denn doch ein Anhalten, und wenn auch damit nicht alles getan wäre, so hat man doch indessen einen Leitfaden, an dem man sich hinschlingen kann. Ich habe diese Maxime öfters zu Rate gezogen und sie mit meiner Empfindung übereinstimmend getroffen.» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, Hamburger Ausgabe, herausgegeben und kommentiert von Herbert von Einem, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2011, den 10. Januar 1787, p. 157).

¹⁷ Sia l'*Iphigenie* che il *Tasso* fanno parte dei manoscritti incompiuti che Goethe porta con sé in Italia.

¹⁸ Cfr. il paragrafo “Die Abreise und das Inkognito” in N. MILLER, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, Carl Hanser Verlag, München 2002, pp. 43-57.

A differenza, per esempio, di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e Johann Gottfried Herder (1744-1803), che viaggiano in Italia (rispettivamente nel 1775 e nel 1788) al seguito di personaggi illustri (il principe Maximilian Julius Leopold di Braunschweig e Lüneburg, nel primo caso, il canonico del Duomo di Treviri Johann Friedrich Hugo von Dalberg, nel secondo), Goethe non parte come ministro del duca di Weimar ma, senza rivelare a nessuno (tranne che al fidato domestico Philipp Seidel) i dettagli precisi della partenza, complice anche un segreto timore al limite del superstizioso di non riuscire a portare a compimento il suo progetto, sceglie di mettersi in viaggio in incognito, celandosi sotto lo pseudonimo di Philipp Möller, commerciante di Lipsia, con l'intento di eludere il clamore che inevitabilmente avrebbe suscitato una volta riconosciuto come il celeberrimo autore del *Werther*, ma probabilmente anche al fine di cominciare a prendere le distanze

avvicinano e poi li allontanano e infine li accostano nuovamente in un crescendo di significative coincidenze biografiche che prefigurano, sin dagli esordi della loro *Bildungsreise*, quella comunanza di interessi, desideri e ambizioni volta a favorirne l'intenso scambio poetico-intellettuale di cui si renderanno protagonisti una volta giunti a destinazione.

In sospeso fra verità storica e finzione poetica, la fuga da un amore impossibile è senz'altro per Goethe, come per Moritz, una delle componenti che concorrono a motivare la partenza ma, in entrambi i casi, non è certo l'unica, né quella più pressante. Tuttavia, per quanto poco rilevante possa venir considerato il movente sentimentale¹⁹, è Goethe stesso nelle due testimonianze citate poco sopra²⁰ a indurre il lettore a soffermarvisi:

Moritz der an seinem Armbruch noch im Bette liegt, erzählte mir wenn ich bei ihm war Stücke aus seinem Leben und ich erstaunte über die Ähnlichkeit mit dem meinigen. Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen bin. Das machte mir einen sonderbaren Rückblick in mich selbst. Besonders da er mir zuletzt gestand, daß er durch seine Entfernung von Berlin eine Herzensfreundin betrübt²¹.

Dal racconto-confessione di Moritz durante la sua lunga degenza a letto in seguito a una brutta caduta da cavallo di ritorno da una gita della colonia tedesca

dalla passata esperienza stürmeriana. Nella lettera dell'8 novembre 1786 da Roma Goethe spiega i vantaggi che gli derivano dal mistero di cui si circonda, non ultimo quello di sfuggire appunto al tremendo disagio di dover continuamente render conto di se stesso e della sua produzione poetica: «Mein wunderliches und vielleicht grillenhaftes Halbkognito bringt mir Vorteile, an die ich nicht denken konnte. Da sich jedermann verpflichtet, zu ignorieren, wer ich sei, und also auch niemand mit mir von mir reden darf, so bleibt den Menschen nichts übrig, als von sich selbst oder von Gegenständen zu sprechen, die ihnen interessant sind, dadurch erfähr' ich nun umständlich, womit sich ein jeder beschäftigt, oder was irgend Merkwürdiges entsteht und hervorgeht. Hofrath Reiffenstein fand sich auch in diese Grille; da er aber den Namen, den ich angenommen hatte, aus einer besondern Ursache nicht leiden konnte, so baronisierte er mich geschwind, und ich heiße nun der Baron gegen Rondanini über, dadurch bin ich bezeichnet genug, um so mehr, als der Italiener die Menschen nur nach den Vornamen oder Spitznamen benennet. Genug, ich habe meinen Willen und entgehe der unendlichen Unbequemlichkeit, von mir und meinen Arbeiten Rechenschaft geben zu müssen» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., pp. 133-134).

¹⁹ Cfr. per Goethe G. BAIONI, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998, p. 89 ss.

²⁰ Cfr. le note 5 e 6.

²¹ HA Briefe, II, pp. 28-29.

alla foce del Tevere²² emergono vicende e particolari che Goethe, in preda allo stupore, non esita a mettere in relazione con la propria storia personale, sulla quale torna a riflettere in modo per lui insolito, presumibilmente più con il cuore che con la mente, in particolare di fronte all'ammissione del tormentoso distacco di Moritz da un'infelice *liaison* amorosa a Berlino. Il forte coinvolgimento emotivo suscitato dall'incredibile corrispondenza di sentimenti e circostanze, dal ricordo doloroso dell'amata e degli amici lasciati a Weimar rafforza in Goethe quella sorta di confronto-identificazione che si traduce nella già citata metafora dello specchio:

Moritz wird mir wie ein Spiegel vorgehalten. Denke dir meine Lage als er mir mitten unter Schmerzen erzählte und bekannte daß er eine Geliebte verlassen, ein nicht gemeines Verhältnis des Geistes, herzlichen Anteils pp. zerrissen, ohne Abschied fortgegangen, sein bürgerlich Verhältnis aufgehoben! Er gab mir einen Brief von ihr, den ersten zu eröffnen, den er zu lesen sich in dem fieberhaften Zustande nicht getraute. Ich mußte ihr schreiben, ihr die Nachricht seines Unfalls geben. Denke mit welchem Herzen.

Jetzt geht er wieder aus und schleicht zu mir. Was ist das Leben! was sind die Menschen! Du siehst aus meinen vorigen Briefen daß mein Gemüt nur zu euch zurückhängt. Möge es mir werden...

²² «Ich machte seine [Goethes] Bekanntschaft ein paar Wochen vorher, ehe ich den Unfall hatte, der mir auf der Rückkehr von einer kleinen Reise nach der Mündung der Tiber, begegnete, wo Göthe und Tischbein nebst noch zweien von der Gesellschaft fuhren, und ich mit noch einem von der Gesellschaft ritt, und, da wir schon in Rom wieder angekommen waren, nicht weit von der Ponte Sixto, wo die Straße mit lauter breiten glatten Steinen gepflastert war, meinem Gefährten zurufe, er soll hier langsam reiten, weil es ein wenig geregnet hatte, und die breiten Steine so glatt wie Eis waren. Kaum hatte ich diß gesagt, so glitschte mein Pferd mit den Vorderfüßen, ich riß es zum zweiten und drittenmal wider in die Höhe, endlich konte es sich nicht länger halten, sondern glitschte mit allen vier Füßen aus, und schlug mit mir auf die linke Seite. Weil es sich gleich wider aufrapte, so hatte ich am Beine nur eine schwache Kontusion bekommen, mit dem linken Oberarm aber war ich an di Erhöhung von einer Mauer gefallen, welche von einem Hause etwas herausgebaut war, und mußte ihn also nothwendig brechen.» (Brief an J.H. Campe vom 20. Januar 1787, in *Karl Philipp Moritz. Werke*, herausgegeben von Horst Günther, Bd. 2, *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, Anhang, Frankfurt/M., 1981, p. 863). In forma più sintetica, troviamo notizia dello stesso episodio nella prima parte delle *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*: «Meine letzte Exkursion war ein Spazierritt in Gesellschaft einiger Freunde, nach der Mündung der Tiber bei Fiumicino. Wir kehrten den Abend ziemlich spät zurück, und langten glücklich in Rom wieder an, wo die Ueberbleibsel des antiken Pflasters in der Gegend des Pantheons mir dießmal ein schlimmes Zeichen waren. Denn auf eben diesem Pflaster, das durch die Zeit ganz ausgeglättet, und von einem feinen Staubregen noch schlüpfriger geworden war, hatte ich das Schicksal, durch einen Sturz mit dem Pferde, den linken Arm zu brechen.» (*Ivi*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, Die Andere Bibliothek, Berlin 2013, pp. 139-140).

Lebe wohl. Mein bester Wunsch für dieses Jahr ist dich wiederzusehn²³.

La donna amata a cui si fa qui riferimento è Sophia Amalia Erdmuth Standke, moglie del benefattore di Moritz, il consigliere August Friedrich Standke, presso la cui residenza estiva di Rixdorf²⁴ egli si era stabilito per riprendersi dalla crisi depressiva in cui era caduto quando l'amico, assistente e alunno Karl Friedrich Klischnig²⁵, con cui dal 1783 condivideva una stanza al ginnasio *Zum grauen Kloster* di Berlino e al quale era molto affezionato, era partito agli inizi del 1786 alla volta di Francoforte sull'Oder per intraprendere gli studi di giurisprudenza.

I problemi sentimentali che affliggono Moritz e che sembrano costituire, almeno in parte, i presupposti della partenza per l'Italia richiamano nuovi punti di contatto con Goethe uomo, per la sua altrettanto travagliata relazione con Charlotte von Stein, ma soprattutto con Goethe autore per il motivo dell'insaziabile passione distruttiva mutuato dai *Leiden des jungen Werther* (1774) e trasposto nella vita reale da un Moritz incondizionatamente affascinato dalle suggestioni che ne ricava, al punto di imitarne compiaciuto il protagonista persino nell'anticonvenzionale foggia di vestirsi:

Moritz sprach ohne Zartgefühl von seinem platonischen Verhältnisse mit dieser nicht unglücklich verheirateten Frau, und gefiel sich in der Ähnlichkeit seiner Lage mit Werther [...] verlor sich so sehr im Nachäffen seines Ideals, dass er in damahliger Zeit gekleidet ging, wie Werther von Goethe geschildert wird, im blauen Frack und in gelben Unterkleidern²⁶.

²³ Brief Goethes an Charlotte von Stein vom 20. Januar 1787, HA Briefe, II, pp. 44-45.

²⁴ Luogo in cui lavora indisturbato al suo *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786). Cfr. in proposito A. MEIER, *Karl Philipp Moritz*, cit., p. 52.

²⁵ I *Ricordi* da lui pubblicati all'indomani della morte di Moritz descrivono in tono familiare gli anni di vita trascorsi insieme e rappresenta pertanto una valida fonte da cui attingere rilevanti notizie biografiche sul conto del nostro autore: Anton Reiser. *Psychologischer Roman. 5. und letzter Teil. Erinnerungen aus den letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz von Karl Friedrich Klischnig*, Berlin, 1794. Nachdruck hg. von Heide Hollmer und Kirsten Erwentraut. Mit einem Nachwort von Ralph Rainer Wuthenow, Berlin, Gatzka o. J., [1994].

²⁶ K.G. LENZ, *Karl Philipp Moritz*, in *Nekrolog auf das Jahr 1793. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbener Personen*, gesammelt von Friedrich Schlichtegroll, 4. Jg, 2. Bd., Perthes, Gotha 1795, pp. 169-276, qui p. 209.

Prontamente rifugiatosi nella letteratura, Moritz stenta a trarne il sollievo sperato²⁷, né vede altra possibilità di sfuggire all'angustia opprimente della propria condizione di infelicità se non nella decisione irrevocabile di partire:

Es ist beschlossen! Ich muß fort, wenn ich nicht zu Grunde gehen will. Ich erliege im ewigen Kampf mit einer Leidenschaft, die doch nicht befriedigt werden kann. Nach Italien sehn' ich mich, und doch fürchte ich die Trennung. Wenn es irgend möglich ist, seh' ich dich vorher. Nimm dann den Geängsteten schützend auf etc.²⁸

Se è vero che qui, come in altre circostanze di diversa natura che esamineremo più avanti, la necessità cogente di allontanarsi da Berlino, per quanto sofferta, risulta preponderante rispetto al desiderio di recarsi in Italia²⁹, è altrettanto plausibile, stando a due singolari episodi narrati da Klischnig nei suoi *Ricordi*, che l'interesse e la curiosità di Moritz per il Sud si fossero destati già da tempo³⁰. Il primo aneddoto riguarda l'incontro rivelatore con un certo conte Lanfranki, il quale predice a Moritz il soggiorno in Italia, precisando inoltre che proprio lì imboccherà la via del successo:

[...] ergrif er [der Graf] Reisers Hand, blickte ihm lange in's Auge und sagte dann mit einem feierlichen Tone: [...] Die Zukunft sey Richter zwischen uns. Nicht lange mehr bleiben sie in ihrer jetzigen Lage. Sie verlassen sogar Deutschland, doch kehren sie einst wieder zurück, hier

²⁷ Il malcontento ormai incontenibile emerge già con estrema chiarezza nelle due lettere datate rispettivamente 18 maggio e 26 maggio 1786 che Moritz, ispirandosi al modello wertheriano, invia da Berlino all'amico Klischnig: «Aus Deinem Briefe habe ich deine Einrichtung in Frankfurth ersehn und mich darüber gefreut, ob ich mich gleich über meinen eignen Zustand nicht freuen kann, mit dem es noch immer sehr mißlich steht, so wohl innerlich als äußerlich. Wenn Glückseligkeit unter den Menschen möglich ist, so wünsch' ich sie Dir. Ich habe sie nicht finden können. Vielleicht bist du glücklicher. Ich hoffe es und diese Hoffnung ist noch mein einziger Trost. [...]» e «[...] Um mich wird die Aussicht immer enger. Vielleicht seh' ich dich bald. Auf einige Tage, zum Abschiednehmen auf immer und dann fort in die Welt – Muß denn das Mißvergnügen auf Erden herrschen, und muß es gerade in mir wohnen, nun, so kann ich freilich nicht gegen das Muß, wie du weißt, und also --- lebe wohl, wenn du kannst etc.» (*Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 850).

²⁸ Brief an K.F. Klischnig vom 26. Juni 1786, in *ibidem*.

²⁹ Cfr. H. EYBISCH, *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K.Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig 1909, p. 137.

³⁰ Il riferimento è a un viaggio intrapreso dai due nel 1785 alla volta della Svizzera, meta in voga all'epoca, poi risoltosi in un giro della Germania del Sud (Cfr. A. MEIER, *Karl Philipp Moritz*, cit., pp. 48-49).

nach Berlin zurück. In Italien aber ist der Anfang ihres Glücks. Denken sie meiner, wenn sie dieses Glück genießen³¹.

Il secondo incontro, fortuito e insieme fortunato poiché foriero di nuovi orizzonti conoscitivi per Moritz, è quello di Bamberg, sulla via di ritorno a Berlino, con il barone von Hörwart il quale, aggregandosi a lui e a Klischnig fino a Dresda, li intrattiene con il racconto stimolante di un suo recente viaggio in Italia. Tutte le conoscenze erudite dell'uomo:

erweckten bei ihm [Moritz] den Wunsch, bald selbst diese Schatzkammer der Kunst zu sehn. [...] Immer sehnlicher wurde dieser Wunsch bei ihm, je näher wir Berlin kamen, das er nun wieder als einen Kerker betrachtete. Pläne über Pläne wurden gemacht, dieses Ziel bald erreichen zu können. [...] Mit der größten Schwärmerei mahlte er dieses Bild aus. Unser einziges Gespräch war Italien. [...] Bei jedem Bogen eines Werks, den er in die Druckerei schickte, berechnete er, wie viel er noch zu schreiben brauche, um von dem verdienten Gelde die große Reise nach Italien antreten zu können³².

Il potere seduttivo emanato dalle parole del barone accende in Moritz il desiderio struggente di vedere con i propri occhi la culla della civiltà classica, di goderne i capolavori dell'arte antica, e innesca progetti su progetti finalizzati al raggiungimento quanto più imminente dell'agognata meta³³.

³¹ *Erinnerungen aus den letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, cit., p. 79.

³² *Ivi*, p. 103.

³³ «*Romam quaero!*», chiara allusione ai versi virgiliani «*Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo*» (*Eneide*, I, v. 380 s.), è l'incipit appassionato delle *Reisen eines Deutschen in Italien* (*op. cit.*, p. 14). L'ingresso eccitato («Das DORT, ist nun HIER geworden», *ibidem*) in Italia (datato 2 ottobre 1786) avviene esplicitamente e simbolicamente nel segno della *Sehnsucht*: il campo semantico del viaggio si amplia fino a intersecare e poi inglobare quello del desiderio ardente, dell'affrettarsi verso la sola meta del proprio pellegrinaggio, Roma, già sentita come patria *ad interim*: «Deswegen erwarten Sie, mein theuerster Freund, ja nicht eher irgend etwas Ganzes oder Ausführliches, als aus Rom, von mir. Denn bis dahin reise ich nicht eigentlich, sondern EILE dem Ziel der Wallfahrt zu, das mein Verlangen stillen, und meine Wünsche befriedigen soll, und welches ich eine Zeitlang wie meine Heimath betrachten will» (*ibidem*). Stesso sentimento di *Schwärmerei* si evince successivamente dalla lettera del 24 ottobre sera da Spoleto: «Meine Sehnsucht nach Rom vermehrt sich, je näher wir hinzukommen, und die Gegenstände, welche vor mir vorübergehen, verlieren immer mehr von ihrem Interesse, weil ich den Gedanken nicht vermeiden kann, daß der Fremde, welcher von seinen Reisen in diesem Lande gehörigen Nutzen ziehen will, sich durch den Aufenthalt in Rom, und durch den Anblick und das Studium der größten Meisterwerke, zu diesen Reisen erst vorbereiten müsse, um seine Aufmerksamkeit auf die unzähligen Gegenstände gehörig vertheilen zu lernen» (*ivi*, p. 89). La brama di raggiungere Roma è anche dettata dalla

L'entusiasmo sfrenato che tale fantasia immediatamente suscita nell'animo dell'autore si scontra tuttavia con la contingente precarietà economica che da sempre lo perseguita³⁴ e con l'urgenza incalzante, quasi ossessiva di scrivere per finanziarsi quel viaggio³⁵ indicatogli profeticamente come la chiave di volta della propria avvilita esistenza disagiata.

Anche l'amore di Goethe per l'Italia, dagli effetti altrettanto profondi e duraturi, viene trasmesso dalle vivide immagini che gli si imprimono nella mente sin dall'infanzia, circondato dai ricordi materiali³⁶ del viaggio in Italia compiuto dal padre nel 1740³⁷ e impressionato dai suoi tanti racconti che finiscono per rendergli

consapevolezza di poter trovare solo lì il giusto metro per valutare e capire tutte le altre città italiane: «Verona, Mantua, Ancona, bin ich nur durchflogen. Nach Rom verlangt' ich! Hier denk' ich durch das Studium der größten Meisterwerke mir erst einen Maasstab für die Merkwürdigkeiten dieser Städte zu erwerben, und dann, von diesem festen Wohnplatz aus, die umliegende Gegend mit größerem Nutzen zu besuchen» (Brief an K.F. Klischnig vom 5. November 1786, in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 861).

³⁴ Cfr., per esempio, la lettera del 17 gennaio 1786 al magistrato della città di Berlino: «Da ich nichts mehr wünsche, als einer Anstalt, an welcher ich nunmehr seit acht Jahren arbeite, ferner nützlich zu sehn, so bald ich nur einige Aussicht zur Verbesserung meiner Stelle habe; Und da ich bis izt für die Stunden, die ich gebe, noch lange nicht so viel, als die übrigen ordentliche Lehrer des Gymnasiums für eben so viele Stunden, bekomme, obgleich diese Stunden so eingerichtet sind, daß sie mir ganze Tage in der Woche zu andern Beschäftigungen, von denen ich bis izt leben muß, zerreißen. So ersuche ich einen Hochedl. Magistrat, mir, bei der gegenwärtigen Veränderung [Tod des Prorektors Hermes], eine kleine Zulage, sie sen [sic] auch so gering sie wolle, zu ertheilen. Die Erfüllung diser Bitte wird mir Muth machen, meinem öffentlichen Lehramte vorzüglich meine Kräfte zu widmen, indem ich auf die Weise wenigstens den Anfang zu einer Verbesserung meines Gehalts gemacht sehe, wodurch ich einst in Stand gesetzt würde, mich ihm völlig widmen zu können.» (H. EYBISCH, *op. cit.*, p. 195).

³⁵ Lo stato di salute assai cagionevole e l'attività febbrile di scrittore per l'assillo dei debiti giustificano il carattere prevalentemente pubblicistico e pedagogico-divulgativo della vasta ed eterogenea serie di scritti da lui pubblicati.

³⁶ Le vedute romane che arredano il vestibolo della casa paterna, la cartina geografica con l'itinerario seguito dal padre, un modellino di gondola veneziana e una collezione di marmi e altri esemplari naturali (cfr. J.W., GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 559).

³⁷ Circa un quarto di secolo dopo il suo rientro in Germania, anticipando dunque il simile intervallo di tempo intercorso fra il viaggio del figlio e la consegna alle stampe delle sue carte italiane, Johann Caspar Goethe scrive un'ampia descrizione del proprio soggiorno in Italia, dove si incamminò il 30 dicembre del 1739, avvalendosi per la stesura in lingua italiana, cosa inusitata all'epoca per le cronache tedesche dei viaggi in Italia, dell'aiuto del monaco pugliese Domenico Giovinazzi, stabilito a Francoforte come maestro d'italiano: *Viaggio per l'Italia fatto nel anno MDCCXL ed in XLL. Lettere descritte da J.C.G.*.

già familiare l'esperienza da lui vissuta personalmente soltanto mezzo secolo dopo³⁸.

Il viaggio che diventa fuga improvvisa dal mondo conosciuto in cui più non ci si riconosce, fuga improrogabile verso l'ignoto, per così dire, di cui ci si vuole appropriare con atteggiamento aperto e consapevole per l'esigenza individuale di ridefinire se stessi³⁹ diventa metafora di quello slittamento ideologico di prospettiva che si delinea nel passaggio dalla tradizione odepórica illuministica del *grand tour* settecentesco a quella romantica di cui i rispettivi viaggi di Goethe padre e Goethe figlio sono espressione. Nella scelta del titolo dei due diversi resoconti di viaggio,

³⁸ Il proposito del viaggio in Italia realizzato tra il 1786 e il 1788, oltre a esser stato accarezzato da Johann Wolfgang Goethe fin dalla sua prima giovinezza («Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu», J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 126), viene già tentato e rimandato una prima volta nel 1775 (la seconda nel 1779, in compagnia del duca Carl August. In entrambi i casi Goethe si spinge fino al Gottardo senza poi proseguire oltre: «Wie sonderbar daß ich schon zweymal auf so einem Punckte stand, ausruhte und nicht hinüber kam! Auch glaub ich es nicht eher als bis ich drunten bin. Was andern Menschen gemein und leicht ist, wird mir sauer gemacht», *Tagebuch*, 9. September 1786). Pur non essendo nota la vera causa del mancato viaggio, Goethe è frenato, come lo sarà in seguito nei riguardi di Charlotte von Stein, dal timore di dover perdere definitivamente l'amore di Lili Schönemann, ma rinuncia soprattutto perché non si sente ancora pronto e maturo per quella che già intuisce come l'esperienza determinante della sua vita (cfr. L. MITTNER, *Paesaggi italiani di Goethe*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Einaudi, Torino 1960, pp. 91-137, qui pp. 92-93).

³⁹ Ne sono segni tangibili la progressiva evoluzione filosofica ed estetica del pensiero di Moritz in vista della cattedra di "Teoria delle belle arti" a Berlino, che otterrà nel 1789 su interessamento di Goethe e del duca Carl August di Weimar, e la metamorfosi etico-artistica di Goethe che in Italia rinasce a una nuova vita (suggestiva ne è l'immagine che esprime in una lettera del dicembre 1786 alla von Stein: «Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl, hier was Rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt und habe mich ganz hingegeben, und je mehr ich mich selbst verleugnen muß, desto mehr freut es mich. Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch beizeiten gewahr und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, seinen Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes mehr zu versichern, und freut sich schon im voraus der gewissen Festigkeit des künftigen Baues. Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben in einer weitem Welt gebracht hat. Ja, es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet», J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 150) per scoprirsi artista e poeta: «Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler!» (Brief an Herzog Karl August vom 17. März 1788, HA Briefe, II, p. 85).

Viaggio per l'Italia e Italienische Reise, si colgono già le specificità peculiari di posizioni e sensibilità mutate nel tempo e ormai difficilmente conciliabili. *Viaggio per l'Italia* indica il giro, l'itinerario geografico in visita ai luoghi più importanti del paese straniero, dove Johann Caspar Goethe si reca in cerca di nuove e utili cognizioni erudite con la coscienza critica e la razionalità generalizzante di chi, in ossequio alla cultura illuminata dell'alta borghesia tedesca contemporanea, pone una certa distanza fra sé e l'oggetto del proprio giudizio, ispirandosi a criteri di tipo universale volti a ricomprendere l'analisi dei particolari di un paese complesso e variegato come l'Italia nell'idea generale, e per certi versi superficiale, che se ne ricava. Le uniche differenze percepite, per lo più in relazione al clima e alle condizioni sociopolitiche, servono in ottica utilitaristica a mettere in discussione e correggere il proprio modello di vita in patria. Una comprensione realmente autentica e una fruizione davvero efficace delle diversità esistenti fra i due paesi risultano di conseguenza inficiate dal relativismo di una contemplazione monoprospettica e parziale, tanto che, paradossalmente, viaggiare in Italia o in qualsiasi altro paese d'Europa diviene pressoché equivalente.

Con Goethe figlio il mito dell'Italia, dove fin dal Seicento i viaggiatori transalpini si dirigevano per completare la propria formazione culturale ai fini di un'affermazione sociale e professionale⁴⁰, diventa nostalgia poetica⁴¹ mediata dalla moderna visione sentimentale⁴² che, verso la fine del XVIII secolo, si configura

⁴⁰ Nell'ambito della lunga tradizione settecentesca di viaggi in Italia intrapresi dai tedeschi per imparare e istruirsi, il primo connazionale a svolgere in senso individualistico, attribuendo alla propria esperienza romana la grande capacità non solo di accrescere e affinare le cognizioni dell'amante del bello, ma soprattutto di trasformare l'uomo, è l'archeologo e storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): «In Rom, glaub' ich, ist die hohe Schule für alle Welt, und auch ich bin geläutert und geprüft» (Brief an Franke in *Winckelmanns Briefe*, vol. I, Berlin 1952, p. 226, citato anche in J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 149).

⁴¹ Il concetto di *Italiensehnsucht*, che per Albert Meier coincide con la canzone di Mignon all'inizio del terzo libro dei *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1796), vero e proprio «Hymne der deutschen Italiensehnsucht», composto, non a caso, poco prima del viaggio in Italia di Goethe, introduce un nuovo modo di vedere l'Italia che, a partire dal romanticismo, condiziona l'interesse dei tedeschi per il nostro paese (cfr. A. MEIER, a cura di, *Un paese indicibilmente bello. Il "viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 16-17).

⁴² Inaugurata dal *Sentimental Journey through France and Italy* (1768) dell'inglese Laurence Sterne.

essenzialmente come strumento atto al superamento di un disagio esistenziale⁴³. Il diffondersi del romanticismo sensualista-estetico, che sostituisce l'interesse precipuo per le biblioteche e le iscrizioni latine con l'attenzione alle impressioni e alle sensazioni provate di fronte a un paesaggio o a un'opera d'arte, significa anteporre all'utilità del viaggio *tout court* il piacere del soggiorno-incontro col mondo esterno, aspetto che per viaggiatori tedeschi come Johann Wolfgang Goethe e Karl Philipp Moritz comporta in sostanza il lasciarsi idealmente alle spalle la Germania per poter vivere appieno l'Italia e tornare in patria cambiati⁴⁴.

Rispetto a *Viaggio per l'Italia*, il titolo *Italienische Reise* del Goethe poeta denota a mio avviso una maggiore volontà di assimilazione al paese visitato, poiché l'aggettivo qualificativo funge da compimento individualizzante, è integrazione necessaria di un sostantivo altrimenti privo di una sua componente identitaria. L'accostamento di una preposizione al termine *Reise* avrebbe espresso unicamente il moto per luogo (*durch*) o il moto a luogo (*nach*), senza comunicare la stessa idea di complementarità intrinseca fra due poli opposti, il cupo ambiente nordico dei Cimmeri e quello mediterraneo ed enigmatico dell'Arcadia, che Goethe invece trasmette definendo il *suo* percorso conoscitivo di straniero del Nord non un viaggio verso l'Italia o attraverso l'Italia, bensì un *viaggio italiano*⁴⁵.

⁴³ Cfr. J.G. HERDER, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Albert Meier und Heide Hollmer, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003, p. 625.

⁴⁴ Nel *Bericht* dell'ottobre 1787 Goethe scrive: «Der nordische Reisende glaubt, er komme nach Rom, um ein Supplement seines Daseins zu finden, auszufüllen, was ihm fehlt; allein er wird erst nach und nach mit großer Unbehaglichkeit gewahr, daß er ganz den Sinn ändern und von vorn anfangen müsse» (*Italienische Reise*, cit., pp. 430-431). Rispetto al *Kavalierstour* seicentesco e al *grand tour* settecentesco, la nuova centralità assunta dal viaggio in Italia e, soprattutto, dal viaggio nella città eterna culmina e acquista valore esemplare nella figura di Goethe.

⁴⁵ Inteso come appropriazione interiore. Si tratta, come sottolinea Mittner, «non del paesaggio italiano in Goethe, ma del paesaggio italiano di Goethe; questo paesaggio è tutto poetico, tant'è vero che preesiste al paesaggio che Goethe realmente vide in Italia.» (L. MITTNER, *Paesaggi italiani di Goethe*, cit., p. 91). Tale paesaggio mitico si trova già prefigurato nell'idillio giovanile *Der Wanderer*, composto da Goethe nel 1772 e pubblicato nel 1773 sul «Göttinger Musenalmanach für 1774». Nel breve componimento stürmeriano, dove il gusto per il neoclassico preromantico anticipa il classicismo di Weimar (cfr. G. BAIONI, *Note al testo*, in J.W. GOETHE, *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 2011, p. 108), l'antitesi fra i resti di un'antica civiltà e la lussureggiante vegetazione mediterranea che quasi li ricopre si risolve idealmente nell'immagine poetica della natura che nella sua perenne vitalità rinasce rigogliosa dalle proprie rovine. Per un esame più completo e dettagliato

Occorre tuttavia precisare che Goethe, a differenza di Moritz⁴⁶, non ha le caratteristiche del viaggiatore per vocazione, né dunque ricerca un adeguamento spontaneamente partecipe alla concreta realtà meridionale⁴⁷, avvertita sempre come limite dell'esperienza ricettivo-soggettiva, propedeutica al perfezionamento del proprio *iter* di artista e intellettuale⁴⁸.

Se è vero che in Goethe come in Moritz le vicissitudini della sfera privata preparano, in qualche misura e con le dovute cautele, il viatico per l'Italia, le motivazioni sottese alla vera intenzione-guida della fuga sono per entrambi più strettamente e storicamente legate alla sfera pubblica.

Und sie [meine Lage] wird es [die glücklichste] seyn, sobald ich an mich *allein* dencke, wenn ich das, was ich solang für meine Pflicht gehalten, aus meinem Gemüthe verbanne und mich recht überzeuge: daß der Mensch das Gute das ihm wiederfährt, wie einen glücklichen Raub dahinnehmen und sich weder um Rechts noch Lincks, vielweniger um das Glück und Unglück

del testo si rinvia al saggio di Lucia Borghese in ID., *Der Wanderer/Il viandante di J.W. Goethe, in Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, a cura di B.A. Kruse e V. Vivarelli, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 25-42, e al commento di Ladislao Mittner in ID., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, tomo secondo, Einaudi, Torino 1971, pp. 358-360.

⁴⁶ La cui propensione al vagabondare irrequieto è simbolicamente rappresentata dallo pseudonimo *Reiser*, che dà anche il titolo al suo celebre romanzo autobiografico *Anton Reiser* (1785-1790). Prima del viaggio in Italia, il più lungo e impegnativo e carico di significato, oltre alle numerose peregrinazioni in varie città della Germania, Moritz compie un viaggio a piedi in Inghilterra di circa dieci settimane il cui esito, le *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (1783), in un clima allora assai diffuso di anglomania, gli conferisce per la prima volta la reputazione di scrittore per la novità del tono personale e soggettivo con cui raccoglie impressioni su paesaggio e popolazione al posto di sterili descrizioni su opere d'arte e monumenti.

⁴⁷ Se Goethe in Italia frequenta quasi esclusivamente artisti tedeschi e svizzeri, anch'essi giunti a Roma al seguito del mito della classicità riscoperto da Winckelmann (i pittori Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Angelica Kauffmann, Friedrich Bury, Johann Georg Schütz e più tardi Heinrich Meyer, il pittore e incisore Johann Heinrich Lips, lo scultore Alexander Trippel e l'archeologo Johann Friedrich Reiffenstein) e parla di conseguenza quasi solo tedesco (cfr. quanto riferito da Caroline Herder al marito nella lettera del 6 ottobre 1788: «Es ist ihm [Goethe] lieb daß Du nun in Rom bist. Da, sagt er, brauchst Du auch nicht mehr so viel Italienisch, er hätte meist Deutsch gesprochen», J.G. HERDER, *op. cit.*, p. 149), Moritz scrive addirittura una grammatica della lingua italiana, *Italienische Sprachlehre für die Deutschen. Nebst einer Tabelle, die italienische Aussprache und Etymologie betreffend* (1791), e inserisce nella terza parte delle sue *Reisen eines Deutschen in Italien* numerose osservazioni linguistiche incentrate in particolare sui modi di dire e sui proverbi quale interessante rispecchiamento degli usi e costumi di un popolo.

⁴⁸ Cfr. J.G. HERDER, *op. cit.*, p. 631 e A. MEIER (a cura di), *Un paese indicibilmente bello*, cit., pp. 38-39.

eines *Ganzen* bekümmern soll. Wenn man zu dieser Gemüthsart geleitet werden kann; so ist es gewiß in Italien, besonders in Rom⁴⁹.

All'esigenza di individualismo e solitudine che Goethe rivendica per se stesso in risposta all'insofferenza per gli incarichi ufficiali di corte da cui si sente vincolato nella libertà personale e sacrificato nel proprio genio creativo sembra far eco l'insoddisfazione di Moritz per una vita gravata dal «giogo» dell'insegnamento poco gratificante in un liceo, pazientemente sopportato senza presagire tutto l'affanno che questo gli avrebbe in realtà procurato:

Jetzt bin ich frey – habe das Joch abgeschüttelt, das ich mir so geduldig auflegen ließ, ohne zu ahnden, wie sehr es mich noch drücken würde, und bin dem Schulkerker entflohen.

Wünsche mir Glück! Eine heitre Aussicht eröffnet sich meinen Blicken. Mit Campe habe ich einen vorteilhaften Vertrag gemacht. —⁵⁰.

A differenza di Goethe che, discendente da ricca famiglia della borghesia colta e stipendiato dal duca di Weimar, può viaggiare senza crucci finanziari, le scarse risorse economiche di Moritz impongono invece la dispensa dall'insegnamento con rinuncia al relativo stipendio e la ricerca compensativa di accordi con alcuni editori per poter affrontare il viaggio e provvedere al necessario sostentamento in Italia⁵¹.

Le due lettere inviate da Moritz l'8 agosto del 1786 ad Anton Friedrich Büsching, rettore del ginnasio *Zum grauen Kloster*⁵², e al magistrato di Berlino⁵³

⁴⁹ Brief an Charlotte von Stein vom 25. Januar 1787.

⁵⁰ Brief an K.F. Klischnig vom Ende August 1786 in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 853.

⁵¹ Cfr. quanto riferito da Klischnig (citazione di cui in nota 25).

⁵² «Da wegen der Ferien meine Lehrstunden größtentheils ausfallen, und di übrig bleibenden leicht umzulegen sind, so wollte ich gerne diese Gelegenheit nutzen, auf ein acht bis vierzehn Tage [?] kleine [?] Reise zu machen. HE Prof. Ritter hat sich erboten di Stunde mit der 2ten Kl. des Dienstags von 8 bis 9 zu übernehmen. Die Wenigen, welche von 10 bis 11 des Dienstags bei mir sind, will HE. Pr. Michelßen zu sich nehmen; und des Montag nachmittags von 2 bis 3 will HE. Prof. Ditmar, di aus Tertia, welche bei mir sind, mit seiner Kl. kombiniren. Es wäre nichts, oder noch die Stunde des Montags von 10 bis 11 übrig, in welcher nicht mehr als 5 bei mir sind, welche ich Ew. Hochwü. mit in Ihre Kl. zu nehmen ersuchen wollte. Ich nehme mir zugleich die Freiheit Ew. Hochwü. den dritten Theil vom Anton Reiser zu überschicken.» (*Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 851).

⁵³ «[...] Da wegen der Hundtagsferien meine Lehrstunden im Gymnasium ohnedem schon bis auf 4 Stunden wöchentlich ausfallen, welche meine Herren Kollegen übernommen haben So ersuche ich einen Hochedlen Magistrat, mir bis zum künftigen Montag über acht Tage, die Erlaubniß zu einer

con la richiesta di potersi assentare da scuola per un breve periodo di riposo nello Harz, evidenziano una chiara volontà organizzativa che, in contrasto con l'idea di *fuga* improvvisata da Berlino, prepara invece, in modo lungimirante e concreto, il terreno della *partenza per Roma*.

Da Potsdam, prima tappa del suo viaggio, Moritz scrive all'editore di Lipsia Georg Joachim Göschen allo scopo di interessarlo alle opere che si riproponeva di scrivere dall'Italia sull'Italia⁵⁴. Ma è solo dopo l'incontro con l'editore Johann Heinrich Campe, vero motivo del viaggio nello Harz, che chiede⁵⁵ e ottiene⁵⁶ le dimissioni dall'incarico scolastico, oltre ad assicurarsi presso questo un lauto anticipo (150 talleri) per la pubblicazione di un diario del viaggio di andata sul modello del precedente successo inglese, che Moritz si impegnava a inviargli entro le prime settimane del suo soggiorno, e un ulteriore finanziamento per un libro in stile antiquario sulle antichità romane.

Reise, die ich meiner Gesundheit wegen, auf den Harz zu thun gedenke, zu ertheilen. Während diser Zeit versäume ich überhaupt nicht mehr als 4 Lehrstunden, welche meine Herren Kollegen schon übernommen haben.» (*ibidem*).

⁵⁴ «Ich reise nach Italien, und werde mich, um die Alterthümer zu studieren, eine ziemliche Zeit dort aufhalten. Während diser Zeit denke ich verschiedenes aus Italien über Italien zu schreiben. Wollen Sie nun, mein Werthester, da Sie so vile Geschäfte machen, mit mir auch ein Geschäft machen, so bitte ich Sie, mir nach Braunschweig, wo mich Ihr Brief binnen acht Tagen gewiß treffen wird, zu schreiben: Ob sie überhaupt willens sind, sich als Verleger der Sachen, die ich Ihnen aus Italien zuschicken würde, mit mir einzulassen? Und wenn sie es willens sind, unter was für Bedingungen sie alsdann mein Verleger seyn wollen? Ich wende mich mit disem Projekt deswegen liber an Sie, als an einen meiner Verleger in Berlin, weil ich, da Sie solche großen Geschäfte machen, in Ansehung der Betriebsamkeit, worauf es doch bei einer solchen Entfernung des Orts vorzüglich bei dem Verleger ankömmt, mehr Zutrauen zu Ihnen habe, und weil ich überhaupt viel Zutrauen zu Ihnen habe.» (Brief vom 12. August 1786, in *ivi*, pp. 851-852).

⁵⁵ «Da sich mir eine Gelegenheit dargeboten hat, nach Italien zu reisen, und mich eine zeitlang dort aufzuhalten, um die Alterthümer zu studieren, so bin ich jetzt im Begriff diese Reise zu thun. Und ob diß gleich der einzige Weg wäre, um mich zum vollkommenen Lehrer der schönen Wissenschaften, wozu ich eigentlich angesetzt bin, zu bilden; So darf ich mir dennoch nicht schmeicheln, daß ein Hochedler Magistrat in Berlin hierauf Rücksicht nehmen, und mir, wenn ich auch mein Gehalt entbehren wollte, meine Stelle bis zu meiner Wiederkunft aufbewahren werde: In diser Voraussetzung nun, und da ich der Lehranstalt, wobei ich bisher angesetzt war, doch nicht ganz unnütz gewesen zu sein glaube, ersuche ich einen Hochedlen Magistrat, mir meine Dimission, nach Salzdahlen bei Braunschweig, wo ich mich noch bei dem Herrn Rath Kampe, aufhalte, zu überschicken.» (Brief vom 21. August 1786, in *ivi*, p. 852).

⁵⁶ «So wird demselben Unsere Zufriedenheit, mit dem von Ihm bisher ertheilten Unterricht, bezeuget, und Ihm die gebetene Dimission hiermit bewilligt. Wir wünschen Ihm zu seiner vorhabenden Reise so wohl als zu seinem ferneren Fortkommen, alles Glück und Segen von Gott.» (Bescheid vom 29. August 1786, in H. EYBISCH, *op. cit.*, p. 198).

Campe non riceverà mai i due scritti promessi⁵⁷, pubblicati per i tipi di Friedrich Maurer solo anni dopo il rientro di Moritz a Berlino⁵⁸, e tuttavia è grazie al suo aiuto che egli potrà sviluppare per l'Italia un interesse vero, non più puramente casuale o indotto ma sinceramente sentito, e che riuscirà ad allacciare contatti utili alla sua seppur breve carriera futura.

1.2 «[...] denn man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten»⁵⁹: l'esperienza decisiva della classicità nell'elaborazione comune di Goethe e Moritz e nella loro interazione

L'approdo a un'identità nuova e rigenerata, culminante nell'evolversi della propria attività letteraria verso i posteriori sviluppi dei motivi ispiratori raccolti in Italia sulla scorta delle molteplici e variegata suggestioni paesaggistiche e artistiche, si compie per Goethe come per Moritz a Roma, fulcro dell'arte e della storia della civiltà, patria d'elezione dei due scrittori che proprio qui, guidati da esperienze ricettive e produttive condivise, intrecciano i rispettivi orizzonti culturali e concettuali entro i quali prendono progressivamente forma le idee portanti del dibattito estetologico della seconda metà del XVIII secolo intorno ai modelli dell'arte antica.

Al suo primo ed entusiastico arrivo a Roma⁶⁰, meta solenne verso la quale si sentiva attratto da una pulsione irrefrenabile di contemplare gli originali delle opere

⁵⁷ Si veda la disputa pubblica che ne scaturì: *Moritz contra Campe. Ein Streit zwischen Autor und Verleger im Jahr 1789*, mit einem Nachwort hg. von Reiner Marx und Gerhard Sauder (Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts, 18), zweite, durchgesehene Auflage, Röhrig Verlag, St. Ingbert 1997. Accusato da Campe di esser venuto meno agli accordi presi, in una lettera aperta Moritz rivendica la propria libertà e autonomia di scrittore di fronte alle aspettative della committenza.

⁵⁸ Si tratta delle due opere intitolate *Anthousa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit* (1791) e *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792-93).

⁵⁹ J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom, den 7. November 1786, p. 130.

⁶⁰ «Ja, ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» (*Ivi*, Rom, den 1. November 1786, p. 125); «Wie mir's in der Naturgeschichte erging, geht es auch hier, denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.» (*Ivi*, Rom, den 3. Dezember 1786, p. 147).

antiche incontrate idealmente nei primi scritti di Winckelmann⁶¹ – nome al quale nella Germania del secondo Settecento era saldamente legato il crescente interesse per la cultura greca – e nel *Laocoonte*⁶² (1766) di Lessing⁶³, e ammirate poi come

⁶¹ Nel 1805 Goethe dedicherà al grande archeologo e storico dell'arte tedesco il volume *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in cui ripercorre le tappe salienti della sua vita e i temi centrali della sua opera sullo sfondo dell'epoca di cui egli fu per lui il maggior esponente. Rispetto ai *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), cui Goethe accenna solo per sommi capi e in toni non particolarmente entusiastici, dal saggio si evince una più spiccata predilezione per la *Geschichte der Kunst des griechischen Altertums* (1764), dalla quale egli trarrà poi ispirazione per la futura rivista di arte figurativa «Propyläen» (1798-1800), e che in una lettera inviata da Roma al duca Carl August di Weimar definisce significativamente come «guida fidata»: «Das wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe sind die Style der verschiedenen Völker des Alterthums und die Epochen dieser Style in sich, wozu Winckelmanns Geschichte der Kunst ein treuer Führer ist.» (J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. II. Abt., Bd. 3: *Italien – Im Schatten der Revolution*, hrsg. v. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1991, Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 61, p. 225).

⁶² Si tratta del trattato teorico-normativo *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, che, come reazione polemica contro l'allora diffusa equiparazione di genere fra poesia e pittura, traccia un confine netto fra il principio statico delle arti figurative in generale e della scultura greca in particolare, da un lato, e il dinamismo della poesia, dall'altro. Il *Laocoonte* del titolo rinvia alla storia narrata da Enea a Didone nel secondo libro (vv. 199-249) dell'*Eneide* di Virgilio, ma ne esistono anche altre versioni letterarie, di cui qui non ci occuperemo.

Intorno al soggetto artistico del “*Laocoonte*”, raffigurante il sacerdote di Apollo che, aggredito con i due figli da una coppia di serpenti marini, muore dopo aver tentato invano di impedire l'ingresso dei Greci a Troia, nasce nella Germania della seconda metà del Settecento un acceso dibattito che, su posizioni affini, vede impegnati, oltre a Lessing, anche Winckelmann e Goethe, l'uno indicando nel gruppo statuario da lui ampiamente descritto nella propria trattatistica l'esempio più rappresentativo dell'ideale classico dell'arte greca racchiuso nella fortunata formula «edle Einfalt und [...] stille Größe», l'altro, favorevolmente impressionato dalla monografia lessinghiana, aderendo all'idea di una distinzione chiara fra la dimensione critica del “leggere” e quella del “vedere”.

⁶³ «Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.» (J.W. GOETHE, *Dichtung und Wahrheit*, Zweiter Teil, 8. Buch, in ID., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 9, *Autobiographische Schriften I*, München 1998, S. 316).

Muovendo dal canone oraziano dell’“ut pictura poësis” (“la poesia come la pittura”), che poneva l'adeguamento delle arti figurative alle norme proprie della poesia in virtù dell'atto creativo che le accomunava pur nella diversità dei mezzi espressivi, il merito indiscusso di Lessing nell'esprimersi sul famoso gruppo scultoreo antico del “*Laocoonte*”, ancora oggi esposto al Belvedere del Vaticano, è quello di aver contribuito, riconfigurando i rispettivi tratti distintivi delle opere artistiche e di quelle letterarie, allo sviluppo di una nuova metodologia di riferimento per la storia dell'arte che nel XVIII secolo si andava profilando come scienza. Ulteriore insegnamento decisivo per tutto il classicismo tedesco che trova fondamento nel famoso scritto lessinghiano consiste nel definire il modo di *vedere* l'opera d'arte, rivalutandone la dimensione materiale ed elevando conseguentemente l'aspetto empirico, il dato sensoriale della conoscenza. (Si veda U. PAPPALARDO, *Il Laocoonte e l'archeologia: Lessing, Winckelmann, Goethe e la visione dell'arte classica nel XVIII secolo*, in C.

realtà tangibile nelle riproduzioni in gesso viste in gioventù⁶⁴, Goethe riprende il dialogo bruscamente interrotto con gli amici di Weimar, spiegando il motivo della sua fuga segreta da Karlsbad⁶⁵:

Endlich kann ich den Mund auftun und meine Freunde mit Frohsinn begrüßen. Verziehen sei mir das Geheimnis und die gleichsam unterirdische Reise hierher. Kaum wagte ich mir selbst zu sagen, wohin ich ging, selbst unterwegs fürchtete ich noch, und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß, Rom zu haben⁶⁶.

[...] Nur da ich jedermann mit Leib und Seele in Norden gefesselt, alle Anmutung nach diesen Gegenden verschwunden sah, konnte ich mich entschließen, einen langen, einsamen Weg zu machen und den Mittelpunkt zu suchen, nach dem mich ein unwiderstehliches Bedürfnis hinzog. Ja, die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte. Jetzt darf ich es gestehen; zuletzt durft' ich kein lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif: da sie befriedigt ist, werden mir Freunde und Vaterland erst wieder recht aus dem Grunde lieb und die Rückkehr wünschenswert, ja um desto wünschenswerter, da ich mit Sicherheit empfinde, daß ich so viele Schätze nicht zu eignem Besitz und Privatgebrauch

ROBOTTI, a cura di, *Punti di vista. Forma, percezione e comunicazione visiva*, Edizioni del Grifo, Lecce 1999, pp. 131-151).

⁶⁴ Sulla dicotomia copia-originale e sul rapporto materiale-forma nella *Italienische Reise* di Goethe si veda L. BORGHESE, *Originali e copie nella Italienische Reise ovvero Goethe e l'irriducibilità della materia*, in *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 33-50.

Come testimoniato nel libro XI della sua opera autobiografica *Dichtung und Wahrheit* (1831), che arriva fino alla sua partenza per l'Italia, il primo approccio, indiretto ma indelebile, di Goethe con la statuaria classica risale al 1771, quand'egli si reca in visita alla celebre collezione di calchi e gessi esposta nella *Antikensaal* della gipsoteca di Mannheim. Si veda inoltre quanto annotato al riguardo nel *Bericht* dell'aprile 1788, durante il secondo soggiorno romano: «In meiner frühesten Jugend ward ich nichts Plastisches in meiner Vaterstadt gewahr; in Leipzig machte zuerst der gleichsam tanzend auftretende, die Zimbeln schlagende Faun einen tiefen Eindruck, so daß ich mir den Abguß noch jetzt in seiner Individualität und Umgebung denken kann. Nach einer langen Pause ward ich auf einmal in das volle Meer gestürzt, als ich mich von der Mannheimer Sammlung in dem von oben wohlbeleuchteten Saale plötzlich umgeben sah. Nachher fanden sich Gipsgießer in Frankfurt ein, sie hatten sich mit manchen Originalabgüssen über die Alpen begeben, welche sie sodann abformten und die Originale für einen leidlichen Preis abließen. So erhielt ich einen ziemlich guten Laokoons-Kopf, Niobes Töchter, ein Köpfchen, später für eine Sappho angesprochen, und noch sonst einiges. Diese edlen Gestalten waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Schwache, Falsche, Manierierte über mich zu gewinnen drohte. Eigentlich aber empfand ich immer innerliche Schmerzen eines unbefriedigten, sich aufs Unbekannte beziehenden, oft gedämpften und immer wieder auflebenden Verlangens. Groß war der Schmerz daher, als ich, aus Rom scheidend, von dem Besitz des endlich Erlangten, sehnlichst Gehofften mich lostrennen sollte.» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 547).

⁶⁵ Cfr. N. MILLER, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, cit., pp. 110-111.

⁶⁶ L'ingresso di Goethe a Roma avviene la sera del 29 ottobre 1786 da Porta del Popolo.

mitbringe, sondern daß sie mir und andern durchs ganze Leben zur Leitung und Fördernis dienen sollen.⁶⁷

Negli ultimi tempi prima della partenza, anche il solo posare lo sguardo su un testo latino o su un disegno che raffigurasse località italiane acuiva in Goethe la già incontenibile brama di conoscere l'Italia con un'intensità tale da degenerare in quella sorta di «malattia» dalla quale solo «la vista» e la «presenza immediata» potevano guarirlo. Al senso della vista come mezzo precipuo per mettere a fuoco i concetti e le immagini di cui si nutrono il pensiero e la fantasia, espressione della fredda conoscenza erudita che Goethe implicitamente auspica di superare, subentra, quasi ammantata di un'aura taumaturgica, l'esperienza sensoriale diretta, la possibilità di esperire, conoscere e interpretare un tesoro di inestimabile valore per farne la propria eredità culturale.

Al cospetto delle statue antiche della città eterna Goethe non cessa di provare stupore. Nella loro perturbante maestosità queste gli si parano davanti numerose, provocandogli un senso di smarrimento inquietante, dovuto essenzialmente alla difficoltà di saper arginare la forte attrattiva per la plastica corporea e indirizzare in modo adeguato il proprio interesse artistico. Il bisogno di introiettare tali emozioni in una dimensione storico-critica che faccia prevalere la riflessione scientifico-razionale sulla fascinazione sensibile esercitata dalla moltitudine di opere d'arte che lo circondano viene acquietato dalla scelta di ispirarsi per il proprio itinerario storico-artistico alla fondamentale *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) di Winckelmann⁶⁸ e, più precisamente, al criterio storicistico⁶⁹ che il padre

⁶⁷ J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom, den 1. November 1786, p. 125.

⁶⁸ «Vor einunddreißig Jahren, in derselben Jahreszeit kam er [Winckelmann], ein noch ärmerer Narr als ich, hierher, ihm war es auch so deutsch Ernst um das Gründliche und Sichere der Altertümer und der Kunst. Wie brav und gut arbeitete er sich durch! Und was ist mir nun aber auch das Andenken dieses Mannes auf diesem Platze!» (*Ivi*, Rom, den 13. Dezember 1786, pp. 148-149).

⁶⁹ «Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienten, den sie in Folge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet. [...] Da hilft kein Zaudern und Zögern, die Aufmerksamkeit auf diesen wichtigen Punkt ist nun einmal rege, und jeder, dem es Ernst ist, sieht wohl ein, daß auch in diesem Felde kein Urteil möglich ist, als wenn man es historisch entwickeln kann.» (*Ivi*, Rom, den 28. Januar 1787, p. 167).

dell'archeologia scientifica e della storia dell'arte antica⁷⁰ delinea per insegnare a *vedere* i reperti della classicità greco-romana:

Doch immer sind mir noch diese herrlichen Gegenstände wie neue Bekanntschaften. Man hat nicht mit ihnen gelebt, ihnen ihre Eigentümlichkeiten nicht abgewonnen. Einige reißen uns mit Gewalt an sich, daß man eine Zeitlang gleichgültig, ja ungerecht gegen andere wird. So hat z.B. das Pantheon, der Apoll von Belvedere, einige kolossale Köpfe und neuerlich die Sixtinische Kapelle so mein Gemüt eingenommen, daß ich daneben fast nichts mehr sehe. Wie will man sich aber, klein wie man ist und ans Kleine gewohnt, diesem Edlen, Ungeheuren, Gebildeten gleichstellen? Und wenn man es einigermaßen zurechtrücken möchte, so drängt sich abermals eine ungeheure Menge von allen Seiten zu, begegnet dir auf jedem Schritt, und jedes fordert für sich den Tribut der Aufmerksamkeit. Wie will man sich da herausziehen? Anders nicht, als daß man es geduldig wirken und wachsen läßt und fleißig auf das merkt, was andere zu unsern Gunsten gearbeitet haben.

Winckelmanns Kunstgeschichte, übersetzt von Fea, die neue Ausgabe⁷¹, ist ein sehr brauchbares Werk, das ich gleich angeschafft habe und hier am Orte in guter, auslegender und belehrender Gesellschaft sehr nützlich finde.⁷²

Molto più tardi, sul punto di lasciare Roma⁷³, Goethe tornerà nuovamente a parlare del turbamento suscitato dallo splendore dei corpi in marmo che lo lasciano estasiato e ammutolito, inducendolo all'assoggettamento della mera contemplazione e al godimento di quelle suggestioni così difficili da discernere e ordinare:

Wenn man, wie in Rom der Fall ist, sich immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befindet, so fühlt man sich wie in Gegenwart der Natur vor einem Unendlichen, Unerforschlichen. Der Eindruck des Erhabenen, des Schönen, so wohlthätig er auch sein mag,

⁷⁰ Concepita prima dell'avvento di Winckelmann come un insieme poco coerente di conoscenze erudite alle quali ci si accostava unicamente sulla spinta di un interesse di tipo antiquario.

⁷¹ Il riferimento è alla seconda edizione del 1786 della *Geschichte der Kunst des griechischen Altertums* di Winckelmann tradotta in italiano da Carlo Domenico Fea (1753-1834). (Cfr. N. MILLER, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, cit., pp. 124-125).

⁷² J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom, den 3. Dezember 1786, p. 147.

⁷³ La fervida passione per l'arte antica, che solo l'Italia era in grado di soddisfare, riporta Goethe indietro nel tempo: «Indem ich dieses niederschreibe, werden meine Gedanken in die frühesten Zeiten hingeführt, und die Gelegenheiten hervorgerufen, die mich anfänglich mit solchen Gegenständen bekannt machten, meinen Anteil erregten, bei einem völlig ungenügenden Denken einen überschwenglichen Enthusiasmus hervorriefen und die grenzenlose Sehnsucht nach Italien zur Folge hatten.» (*Ivi*, April 1788 – *Bericht*, p. 547).

beunruhigt uns, wir wünschen unsre Gefühle, unsre Anschauung in Worte zu fassen: dazu müßten wir aber erst erkennen, einsehen, begreifen; wir fangen an zu sondern, zu unterscheiden, zu ordnen, und auch diese finden wir, wo nicht unmöglich, doch höchst schwierig, und so kehren wir endlich zu einer schauenden und genießenden Bewunderung zurück.⁷⁴

Nella prima intensa lettera da Roma all'amico berlinese Karl Friedrich Klischnig, anche Moritz appare subito molto colpito dalla «capitale del mondo» in cui vede finalmente esaudite le speranze a lungo vagheggiate:

So wäre ich denn in dieser Hauptstadt der Welt und hätte das Ziel erreicht, wonach ich mich so oft sehnte!

Noch ist mir meine Ankunft in diesem Lande wie ein schöner Traum. Ich fürchte zu erwachen. Bin ich denn wirklich derjenige, frage ich mich oft, der noch vor wenigen Wochen von klösterlichen Mauern eingengt ein Pflanzenleben führte und wie das Roß in der Mühle alle Tage denselben Kreislauf begann?

Frei wie ein Gott durchwall' ich diese herrliche Gegend, wo die Vorzeit den Stempel ihres großen Geistes rings um mich herum in den erhabensten Überbleibsel eingedrückt hat. Alles ist mir heilig. Wie einen alten Freund nach langer Trennung, umfasse ich mit Liebe manches Plätzen [!], das ich schon in der Entfernung kannte⁷⁵.

Facendo eco alle primissime impressioni di Goethe⁷⁶, Moritz si mostra avvinto dagli stessi sentimenti, stimolato in modo analogo dalle nobili aspirazioni materializzate lì intorno, e in uno slancio di somma libertà e gioia incredula, che lo vede sospeso fra realtà sensibile e sogno incorporeo dal quale teme inquieto di risvegliarsi, abbraccia, come si fa con un vecchio e caro amico dopo lunga assenza, la sacra bellezza dei luoghi che recano impressa l'impronta della più alta dignità e sublimità dello spirito degli antichi.

L'incontro dirompente con il mondo classico imprime una svolta determinante al percorso di autoformazione di Moritz, ponendo le basi teoriche e concrete della

⁷⁴ *Ivi*, p. 545.

⁷⁵ K.Ph. Moritz an Karl Friedrich Klischnig, 5. November 1786, in *Erinnerungen aus den letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, cit., pp. 179 s.

⁷⁶ Cfr. la lettera da Roma del 1° novembre (n. 60), dove anche Goethe, abbandonandosi a un vero e proprio grido di giubilo, usa l'espressione solenne «Hauptstadt der Welt».

sua fortuna nella misura in cui si salda efficacemente al rapporto di sincera amicizia e assidua interazione reciproca con Goethe, del cui recente arrivo a Roma Moritz si premura di informare con toni inequivocabilmente entusiastici l'amico e confidente Klischnig:

Göthe – ich brauche nur seinen Namen zu nennen, um Dir alles gesagt zu haben – ist vor kurzem angekommen. Ich habe mich sogleich an ihn angeschlossen und mit ihm mehrere kleine Spaziergänge in der umliegenden Gegend gemacht. [...] Die schönsten Träume längst verfloßner Jahre gehn in Erfüllung.⁷⁷

Neppure Goethe, come riferirà più avanti nel proprio resoconto di viaggio, sfugge a un affettuoso moto di simpatia per il nuovo arrivato poche settimane dopo il loro incontro⁷⁸, finendo poi per indugiare a più riprese⁷⁹ sui colloqui romani con il già famoso autore dell'*Anton Reiser*⁸⁰ e delle *Escursioni in Inghilterra*, che egli racconta dedito a uno studio giornaliero attento, tutt'altro che pedante, delle antichità, guidato in questo da un «giusto e felice modo di guardare⁸¹ alle cose»:

Moritz studiert jetzt die Antiquitäten und wird sie zum Gebrauch der Jugend und zum Gebrauch eines jeden Denkenden vermenschlichen und von allem Büchermode und Schulstaub reinigen. Er hat eine gar glückliche richtige Art, die Sachen anzusehn, ich hoffe, daß er sich auch Zeit nehmen wird, gründlich zu sein. Wir gehen des Abends spazieren, und er erzählt mir, welchen Teil er des Tags durchgedacht, was er in den Autoren gelesen, und so füllt sich auch diese Lücke aus, die ich bei meinen übrigen Beschäftigungen lassen müßte und nur spät und mit Mühe nachholen könnte.⁸²

⁷⁷ *Erinnerungen aus den letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, cit., p. 272.

⁷⁸ «Moritz ist hier, der uns durch "Anton Reiser" und die "Wanderungen nach England" merkwürdig geworden. Es ist ein reiner, trefflicher Mann, an dem wir viel Freude haben» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom den 1. Dezember 1786, p. 144).

⁷⁹ Fra tutte le persone conosciute e frequentate a Roma, il nome di Moritz è emblematicamente quello che ricorre più spesso nella *Italienische Reise* goethiana.

⁸⁰ *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, pubblicato a Berlino in quattro parti: la prima nel 1785, la seconda e la terza nel 1786 e l'ultima nel 1790.

⁸¹ Il corsivo è di chi scrive e vuol essere un rimando implicito alla valenza semantica della *vista* come elemento rilevante del filo logico seguito nella trattazione del presente paragrafo in relazione all'influenza che il contatto visivo quotidiano con i reperti della classicità eserciterà sui lavori romani di Goethe e Moritz.

⁸² J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom den 18. August 1787, p. 384.

Assorbito dal tentativo di una comprensione perspicua e approfondita della nuova realtà da scoprire in vista del progettato libro sulle antichità romane⁸³, anche Moritz fa costante riferimento all'esperienza per lui straordinariamente fondante del confronto quotidiano con Goethe, la quale trova nelle competenze ad ampio raggio di quest'ultimo in fatto di arte un correttivo e un supporto sentiti come irrinunciabili:

Sein Umgang kömmt mir hier außerordentlich zu statten, fast alle Tage bringe ich einige Stunden mit ihm zu, wo ich schon oft meine Ideen durch Mittheilung derselben berichtet und erweitert habe, auf neue Außichten geführt bin. Er ist mit meinem Plane, durch die Stellung der Gegenstände in dem Werk über die Alterthümer gleichsam den Geist der Alten aufzuwecken und sichtbar zu machen, und so viel wie möglich lebendige Darstellung hinein zu bringen, nicht nur zufrieden sondern interessiert sich auch dafür, so daß ich seinen Rath und seine Aufmunterung hiebei nicht gern entbehren möchte; da wir überdem sehr viele Sachen zusammen in Augenschein nehmen, welches mir, da er in Kunstsachen sehr tiefe Kenntnisse besitzt, vorzüglich nützlich ist.⁸⁴

L'assiduo scambio di idee con Goethe rappresenta per Moritz un eccellente stimolo a uscire dal proprio sapere costituito per reconsiderarlo sotto una diversa luce e giungere così a quel plusvalore di conoscenza che gli permette di aprirsi a un ampliamento di prospettiva, cogliendo della complessa realtà presente e passata l'organicità di una visione di raffronto coesa, progressivamente più chiara e definita:

Es kommt mir außerordentlich zu statten, daß ich mit dem Herrn v. *Goethe* beständig meine Ideen wechseln kann; und ich bin dadurch schon auf vortreffliche Grundsätze geleitet worden. Alles, was ich um mich her in der wirklichen Welt und in der vergangenen sehe, wird mir immer heller und deutlicher, und bekömmmt immer mehr Beziehung auf einander, je vollständiger meine Ideen davon werden.⁸⁵

⁸³ *Anthousa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit* (1791).

⁸⁴ Brief an Joachim Heinrich Campe vom 1. September 1787, in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., pp. 875-876. L'incoraggiamento di Goethe viene qui chiamato in causa per nobilitare agli occhi dell'editore Campe il progetto ambizioso del libro sulle antichità.

⁸⁵ Brief an Joachim Heinrich Campe vom 27. Oktober 1787, in *ivi*, p. 880.

La presa di coscienza del carattere statico e per certi versi scontato di cognizioni e interessi ormai acquisiti, unitamente alle lacune di un mancato studio propedeutico, che Goethe si era invece procurato con la vastità di letture antecedenti al viaggio in Italia, diviene in Moritz, «strano recipiente sempre vuoto e bisognoso di contenuti, avido di oggetti di cui potersi impossessare»⁸⁶, vitalità dell'intelletto in crescente espansione che, nel poco tempo rimastogli, non intende privarsi di alcun strumento utile alla penetrazione di un mondo esterno del tutto nuovo:

Denn da ich nur wenige Zeit übrig habe, und, um mir am Ende keine Vorwürfe zu machen, jede Minute nützen muß, so lerne ich hier oft in acht Tagen mehr, als ich sonst, in Jahren gelernt habe.

Denn ich habe mich bisher immer mehr damit beschäftigt, über das, was ich wußte, nachzudenken, als mir viele neue Kenntnisse zu verschaffen. Jetzt sehe ich aber täglich mehr ein, und lerne durch den Umgang mit dem Herrn v. Goethe, daß die Denkkraft nothwendig eben so stark außer sich, als in sich wirken muß, wenn sie nicht auf metaphysische Spitzfindigkeiten gerathen und die gehörige Elasticität und Leben behalten soll.⁸⁷

La volontà di autoeducarsi affinando le proprie facoltà conoscitive trova dunque terreno fertile nei colloqui romani che opportunamente si intrecciano alla frequentazione delle antichità. Recarsi in visita alle opere d'arte in compagnia era prassi ormai consolidata presso la cerchia di artisti riunitasi a Roma intorno a Goethe⁸⁸. Il motivo di ordine pratico risiedeva nel vantaggio di dividersi il costo del

⁸⁶ Cfr. J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., September 1787 – *Bericht*, p. 405: «Die über organische Natur, deren Bilden und Umbilden mir gleichsam eingepflichten Ideen erlaubten keinen Stillstand, und indem mir Nachdenkendem eine Folge nach der andern sich entwickelte, so bedurfte ich zu eigner Ausbildung täglich und stündlich irgendeiner Art von Mitteilung. Ich versuchte es mit Moritz und trug ihm, soviel ich vermochte, die Metamorphose der Pflanzen vor; und er, ein seltsames Gefäß, das, immer leer und inhaltsbedürftig, nach Gegenständen lechzte, die er sich aneignen könnte, griff redlich mit ein, dergestalt wenigstens, daß ich meine Vorträge fortzusetzen Mut behielt».

⁸⁷ Brief an Joachim Heinrich Campe vom 27. Oktober 1787, in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 880.

⁸⁸ L'accezione pedagogica della passeggiata come pratica sociale che sollecita lo sguardo archeologico e il commento di un gruppo ristretto di amici arricchito e trasformato da una rilettura condivisa del contesto esterno viene rilevata anche da Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), l'amico pittore con il quale Goethe aveva organizzato in gran segreto il suo viaggio in Italia e presso il quale dimorerà a Roma: «An Sonn- und Feiertagen pflegten wir jüngeren Künstler, je nachdem wir es verabredet hatten, uns in dieser oder jener Gallerie oder auch wohl zu Spaziergängen nach Ruinen zu versammeln. Die Zahl muß nur nicht über fünf oder sechs sein. Steht man da vor

biglietto d'ingresso alle gallerie e ai musei. L'altro, ben più importante, riguardava il felice scambio di sensazioni e opinioni sulle opere d'arte che vengono così esperite⁸⁹:

Ueberhaupt herrscht hier eine große Geselligkeit unter den Fremden; denn alle werden gewissermaßen durch einen gemeinschaftlichen Zweck verbunden, jeden Moment ihres hiesigen Aufenthaltes zu ihrer Vervollkommenung zu nutzen, und ihren Sinn für das Große und Schöne in der Kunst zu erhöhen und zu verfeinern.

Hierauf beziehen sich meistentheils die gesellschaftlichen Unterhaltungen und Gespräche. Man spricht mit Bewunderung und Enthusiasmus, über das was man gesehen, und jeder sucht dem andern seine Empfindungen mitzutheilen, weil es selbst der Eigenliebe schmeichelt, für den Genuß des Schönen hinlängliche Empfänglichkeit zu haben.⁹⁰

Moritz, a differenza di Goethe, ricerca poi la contemplazione solitaria quale principio ordinatore nella percezione e rielaborazione del circostante⁹¹ ai fini di una qualche esprimibilità e di una partecipazione presumibilmente più attiva e competente alle discussioni comuni:

Ich habe nun auch das kapitolinische Museum, den sterbenden Fechter, Antinous, u.s.w. gesehen; in der sixtinischen Kapelle habe ich das jüngste Gericht von Michel Angelo angestaunet; unter den majestätischen Trümmern des alten Roms wandle ich alle Tage umher,

einem Kunstwerke, so sind oft sechs verschiedene Meinungen darüber und es werden dann alle seine Verdienste und Fehler herausgehoben. Auf diese Art erwirbt man sich Kenntniß; der Eine weiß immer mehr als der Andere und man kann ja von Jedem lernen, er mag richtig oder falsch sehen» (J.H.W. TISCHBEIN, *Aus meinem Leben*, hg. von Carl Schiller, Bd. 1, Schwetschke, Braunschweig 1861, p. 183).

⁸⁹ Cfr. la lettera di Goethe dell'11 agosto 1787 da Roma al duca di Weimar Carl August: «Denn gewisse Dinge sind es die man von andern lernen und annehmen muß. Dieses macht den Aufenthalt in Rom so angenehm, weil so viele Menschen sich hier aufhalten, die sich mit Denken über Kunst, mit Ausübung derselben Zeitlebens beschäftigen und wohl kein Punkt sein kann, über den man nicht von einem oder dem andern Belehrung erwarten könnte.» (HA Briefe, II, p. 35).

⁹⁰ K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., pp. 133-134.

⁹¹ La tendenza all'ordine e alla correlazione della ragione umana nel percepire la realtà fenomenica è riconducibile a una corretta osservazione del bello che può: «[...] wahrhaft *nützlich* werden; indem es unser Wahrnehmungsvermögen für Ordnung und Übereinstimmung schärft, und unsern Geist über das Kleine erhebt, weil es alles Einzelne uns stets im Ganzen, und in Beziehung auf das Ganze, deutlich erblicken läßt;» (K.Ph. MORITZ, *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 1021-1022, qui p. 1021).

und suche mich nach und nach in diesem großen Schauplatze zu orientiren, um dann auch nach einiger Zeit einmal ein Wörtchen darüber sagen zu können.⁹²

Come tutti gli altri viaggiatori della sua epoca, Goethe compreso, che si avvale dell'autorevole opera enciclopedica in tre volumi di Johann Jakob Volkmann (1732-1803)⁹³, in questa sua parallela ricerca appartata Moritz utilizza delle guide, tra cui il Volkmann, per orientarsi in città e scongiurare la malaugurata ipotesi di lasciare inesplorati luoghi o angoli nascosti potenzialmente in grado di offrire un qualsivoglia aspetto degno di nota:

Da ich dieß nun aber mit hinlänglicher Muße thun will, so bin ich mein eigner Cicerone. Mit meinem Wegweiser, *Roma antica e moderna*, in der Hand, werde ich die Regionen der Stadt durchwandern, und kein Plätzchen und keinen Winkel unbesucht lassen, der nur irgend etwas Merkwürdiges enthält.⁹⁴

All'inizio del settembre 1787, dopo esser stato in procinto di ripartire, Moritz motiva all'editore Campe la decisione di prolungare di altri sei mesi il soggiorno in Italia con l'opportunità, a suo avviso imperdibile, di portare a compimento il ben avviato processo di maturazione estetico-filosofica, formando ancora di più il

⁹² K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., p. 135.

⁹³ *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Oekonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurtheilung derselben enthalten. Aus den neuesten französischen und englischen Reisebeschreibungen und aus eignen Anmerkungen zusammengetragen von D.J.J. Volkmann*, Leipzig 1770-1771. Anche Moritz attinge in larga misura da questo testo per le sue *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, spesso fin troppo fedelmente, come gli viene rimproverato dalla critica che adduce in proposito la scarsa originalità di interi passi ripresi pressoché invariati dalla celebre guida.

⁹⁴ K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., pp. 135-136. Potrebbe trattarsi dell'opera assai nota in Europa di Giuseppe Vasi intitolata *Magnificenze di Roma antica e moderna* e pubblicata a Roma in dieci volumi tra il 1747 e il 1761, oppure della piccola guida dello stesso incisore di origini siciliane dal titolo *Indice istorico del gran prospetto di Roma ovvero Itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma*, edita a Napoli nel 1770 e apparsa in una nuova edizione nel 1786. Altrettanto verosimilmente potrebbe inoltre trattarsi dell'opera di Fausto Amidei *Varie Vedute di Roma antica e Moderna*, corredata da 47 incisioni in miniatura di Giovanni Battista Piranesi. (Cfr. R. GAMBINO, *Moritz – Piranesi: der «Gesichtspunkt» – die Veduten*, in C. WINGERTZAHN-U. TINTEMANN, a cura di, *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005, pp. 23-37, qui n. 8, pp. 26-27).

proprio gusto e aumentando le proprie conoscenze in compagnia di Goethe, che lì si sarebbe trattenuto un altro inverno:

Da ich nehmlich im Begriff war, Rom zu verlassen, so eilte ich, alle die merkwürdigen Gegenstände, von denen ich nun auf immer Abschied nehmen sollte, noch einmal mit Aufmerksamkeit zu betrachten; und bei dieser Betrachtung fand ich, wie der Aufenthalt von noch sechs Monathen, vorzüglich in Gesellschaft des HE. v. Göthe, der den Winter über noch hier bleibt, mir eine Quelle zu nützlichen Ausarbeitungen auf mehrere Jahre lang werden könnte; und daß es mir fast unmöglich seyn würde, nachher der Reue zu entgehn, wenn ich diese Gelegenheit, meinen Geschmack noch mehr zu bilden, und meine Kenntnisse zu vermehren, itzt aus den Händen ließe, da ich das hier täglich für wenige Groschen sehen kann, dessen Anblick nachher durch eine ganze neue Reise erst wieder erkaufte werden müßte. Dieser überwiegende Grund hat mich zu dem Entschluß gebracht, noch bis zum künftigen Frühjahr hier zu bleiben, und es dabei so einzurichten, daß ich Ihnen mit Vorschuß nicht ferner beschwerlich fallen dürfte.⁹⁵

Ormai trascorso l'ultimo inverno insieme, la malinconia del distacco e il rammarico di un'assenza così importante si fanno sentire in Moritz, tuttavia il dialogo con Goethe non si interrompe con il suo ritorno in Germania ma prosegue idealmente nel ricordo vivido delle conversazioni romane e nella visione dell'arte da lui influenzata:

Ich habe diese Tage über eine große Sehnsucht nach Ihnen gehabt, die ich vorzüglich dann empfinde, wenn ich anfangs mit mir selbst zufrieden und in einer harmonischen Gemüthsstimmung zu seyn; ich sehe dañ die Welt gewissermaßen in Ihrem Auge, und wünsche auch Ihr Auge zu sehen, welches alle die Schönheiten, die ich hier um mich her erblicke, so oft in sich gefaßt, und in sich vereinigt hat.

Doch kann mein Umgang mit Ihnen mir nun nicht mehr entrissen werden; [...] und weil nun einmal, mit Ihren Gedanken zusammengenomen, der Ton Ihrer Stimme und Ihr Bild mir vorschwebt.

[...] Möcht'ich doch itzt nur eine einzige Stunde mit Ihnen hierüber reden können! um mich auf diese Weise mit dem Gegenstande selbst, worüber ich nachdenke, mündlich zu besprechen, und seine antwortende Stimme zu vernehmen.⁹⁶

⁹⁵ Brief an Joachim Heinrich Campe vom 1. September 1787, in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., p. 875.

⁹⁶ Brief an Johann Wolfgang Goethe vom 9. August 1788, in *ivi*, p. 889.

Anche Goethe, a distanza di anni, ricorderà con nostalgia i giorni piacevoli trascorsi a Roma con Moritz, mettendo in evidenza l'efficacia del ruolo avuto da quest'ultimo nell'elaborazione teorica di un suo fondamentale principio estetico che ridefinisce il rapporto tra creazione artistica e conoscenza scientifica sulla base, non più soggettiva come nella produzione letteraria iniziale (*Sturm und Drang*), delle loro affinità a livello epistemologico:

Moritz hat mir einige sehr vergnügte Tage gemacht. So krank er war, so munter und lebhaft sein Geist. Er hat sich in den wenigen Jahren da ich ihn nicht gesehen habe, unglaublich ausgebildet und ist in allen denen Sachen die er unternommen hat, wo nicht am Ziel, doch wenigstens immer auf dem rechten Wege. Ich habe fast alles, was ich sowohl in der Kunst als Naturlehre und Naturbeschreibung vorhabe, mit ihm durchgesprochen und von seinen Bemerkungen manchen Vortheil gezogen.⁹⁷

Se Moritz era giunto a Roma per ammirarvi le opere d'arte e arricchire così la modesta educazione ricevuta negli anni della giovinezza trascorsa in povertà, Goethe vi si era recato non solo con l'intento precipuo di portare a compimento la prima edizione completa delle sue opere⁹⁸ e di placare la sete ardente di vera arte⁹⁹, ma anche per rispondere ai forti interessi scientifici coltivati nel precedente decennio weimariano, che lo spingono a osservare il mondo botanico in cerca

⁹⁷ Brief an Reichardt vom 30. Mai 1791, in *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe (Sophien-Ausgabe)*, 143 Bd., Weimar 1887-1919, d'ora in poi citata WA Briefe, qui IV, 9, p. 264.

⁹⁸ «Da ich mir vornahm meine Fragmente drucken zu lassen, hielt ich mich für todt, wie froh will ich seyn, wenn ich mich durch Vollendung des angefangnen wieder als Lebendig legitimieren kann» (Brief an den Herzog Carl August, Rom, den 12. Dezember 1786, in WA Briefe, VIII, p. 83).

⁹⁹ «Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch moralischen Übeln zu heilen die mich in Deutschland quälten und mich zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heissen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, das erste ist mir ziemlich das letzte ganz geglückt.» (Brief an den Herzog Carl August, Rom, den 25. Januar 1788, in HA Briefe, 1964, II, p. 79).

dell'evidenza empirica di una pianta-origine (*Urpflanze*)¹⁰⁰ dalla quale poter idealmente derivare ogni forma vegetale come sua variazione reale¹⁰¹.

Arte e natura si coniugano pertanto in una visione d'insieme che getta le fondamenta oggettive di un processo morfologico in evoluzione incessante da una forma prototipica a una più compiuta e complessa, il tutto con un influsso notevolissimo sulla trasfigurazione metamorfica delle figure mitologiche su cui si regge l'intero impianto strutturale e concettuale della *Götterlehre* moritziana.

Dal fecondo scambio culturale intercorso a Roma, dove Goethe e Moritz discutono d'arte sotto l'influsso dell'estetica di Winckelmann e leggendo insieme il dialogo di Herder¹⁰² intitolato *Gott*¹⁰³, i due scrittori intuiscono interessanti

¹⁰⁰ «Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein, ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach *einem* Muster gebildet wären?» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Palermo, Dienstag, den 17. April 1787, p. 266); «Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.» (*Ivi*, Neapel, den 17. Mai 1787, p. 324).

¹⁰¹ «Sage Herdern daß ich dem Geheimniß der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nah bin und daß es das einfachste ist was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. Sage ihm daß ich den Hauptpunkt wo der Keim stickt ganz klar und zweifellos entdeckt habe, daß ich alles übrige auch schon im Ganzen übersehe und nur noch einige Punkte bestimmter werden müssen. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, d.h. die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa mahlerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige lebendige anwenden lassen.» (Brief an Charlotte von Stein, Rom, den 8. Juni 1787, in HA Briefe, XIII, p. 323 s.).

¹⁰² Naturalmente è per il tramite di Goethe che Moritz ottiene il contatto per lui al momento «più favorevole» con Herder: «Ich lasse bei meiner Abreise Moritzen ungern allein. Er ist auf gutem Wege, doch wie er für sich geht, so sucht er sich gleich beliebte Schlupfwinkel. Ich habe ihn aufgemuntert, an Herdern zu schreiben, der Brief liegt bei, ich wünsche eine Antwort, die etwas Dienliches und Hülfreiches enthalte. Es ist ein sonderbar guter Mensch, er wäre viel weiter, wenn er von Zeit zu Zeit Personen gefunden hätte, fähig und liebevoll genug, ihn über seinen Zustand aufzuklären. Gegenwärtig kann er kein gesegnetes Verhältnis anknüpfen, als wenn ihm Herder erlaubt, manchmal zu schreiben. Er beschäftigt sich mit einem lobenswürdigen antiquarischen Unternehmen, das wohl verdient, gefördert zu werden. Freund Herder wird nicht leicht eine Mühe besser angewendet und gute Lehre kaum in einen fruchtbarern Boden gelegt haben.» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom, den 17. Februar 1787, p. 193).

¹⁰³ «Moritzen hat Herders Gotteslehre sehr wohl getan, er zählt gewiß Epoche seines Lebens davon, er hat sein Gemüt dahin geneigt und war durch meinen Umgang vorbereitet, er schlug gleich wie wohl getrocknet Holz in lichte Flammen.» (*Ivi*, Rom, den 1. September 1787, p. 393); «Der "Gott"

connessioni tra arte e natura¹⁰⁴, che nella riflessione goethiana¹⁰⁵ si sostanziano in un'idea di arte concepita non più come rispecchiamento della natura ma come natura al suo massimo livello, e che Moritz rielabora, per esempio, nella sua teoria di mimesi artistica su base organicistica, ovvero di imitazione attiva del processo creativo della natura. Partendo da tale presupposto, ogni opera della plastica antica realizzata dall'artista figurativo deve essere compiuta in se stessa in quanto reca in piccolo un'impronta del bello supremo nell'universalità organica della natura, che trova in sé la propria ragion d'essere:

Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur, welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte. Wem also von der Natur selbst der Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen und das *Maß* des Schönen in Aug und Seele gedrückt ward, der begnügt sich nicht, sie anzuschauen;

leistet mir die beste Gesellschaft. Moritz ist dadurch wirklich aufgebaut worden, es fehlte gleichsam nur an diesem Werke, das nun als Schlußstein seine Gedanken schließt, die immer auseinander fallen wollten. Es wird recht brav. Mich hat er aufgemuntert, in natürlichen Dingen weiter vorzudringen, wo ich denn, besonders in der Botanik, auf ein *έν και παν* gekommen bin, das mich in Erstaunen setzt; wie weit es um sich greift, kann ich selbst noch nicht sehn.» (*Ivi*, Rom, den 6. September 1787, p. 395); «Hier aber kam uns ein merkwürdiges Buch [*Gott. Einige Gespräche*], ich will nicht fragen, ob zustatten, aber doch zu bedeutender Anregung: Herders Werk, das, unter einem lakonischen Titel, über Gott und göttliche Dinge die verschiedenen Ansichten in Gesprächsform vorzutragen bemüht war.» (*Ivi*, September 1787 – *Bericht*, p. 405). Il titolo per esteso dell'opera herderiana basata sull'idea del tutto organico della natura che manifesta nella molteplicità infinita delle sue espressioni un carattere unitario è: *Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus* (1787).

¹⁰⁴ «Mit Moritz hab' ich recht gute Stunden, und habe angefangen, ihm mein Pflanzensystem zu erklären, und jedesmal in seiner Gegenwart aufzuschreiben, wie weit wir gekommen sind. Auf diese Art konnt' ich allein etwas von meinen Gedanken zu Papier bringen. Wie faßlich aber das Abstrakteste von dieser Vorstellungsart wird, wenn es mit der rechten Methode vorgetragen wird und eine vorbereitete Seele findet, seh' ich an meinen neuen Schüler. Er hat eine große Freude daran und rückt immer selbst mit Schlüssen vorwärts.» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Rom, den 28. September 1787, p. 400).

¹⁰⁵ «Als ich zuerst nach Rom kam, bemerckt ich bald daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand und daß ich biß dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwercken, bewundert und genossen hatte, hier that sich eine andre Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als ich meinen Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt hatte.» (Brief an den Herzog Carl August, Rom, den 25. Januar 1788, in *HA Briefe*, 1964, II, p. 79).

er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben, in ihrer geheimen Werkstatt sie belauschen und mit der lodernden Flamm im Busen bilden und schaffen, so wie sie: —¹⁰⁶

Il motivo della coerenza interna all'oggetto imitato, che nell'estetica di Moritz si traduce nel concetto di autonomia dell'opera d'arte come prosecuzione migliorativa della realtà fenomenica, viene ripreso a distanza di dieci anni dallo stesso Goethe per ribadire lo statuto oggettivo dell'arte, subordinata alle stesse leggi organiche che regolano la natura:

Wenn die Oper gut ist, macht sich freilich eine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will.¹⁰⁷

Per quanto riguarda la netta influenza di Herder su Moritz, singolare risonanza troverà poi nella *Götterlehre* la sua moderna filosofia del linguaggio¹⁰⁸, intrecciata alla riflessione sulla mitologia degli antichi e complemento essenziale di un discorso antropologico che ricolloca l'uomo in una dimensione autonoma, nell'ambito della quale il linguaggio, considerato organo della ragione, si fa espressione della sua umanità. Tali concezioni, orientate a un rinnovo dell'indirizzo linguistico tramite il superamento della precedente e contemporanea teologia del linguaggio e portate poi a maturazione nelle opere successive, soprattutto nelle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), durante il

¹⁰⁶ K.Ph. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 958-991, qui p. 969).

¹⁰⁷ J.W. GOETHE, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, in *WA*, I, 47, p. 263.

¹⁰⁸ L'interesse di Herder per il linguaggio, divenuto manifesto già a partire dai *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767-68), trova espressione più compiuta nell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, scritta di getto nel 1771 (all'epoca del suo primo incontro con il giovane Goethe a Strasburgo) per il concorso bandito dall'Accademia delle Scienze di Berlino sul tema: "En supposant les hommes abandonnés à leurs facultés naturelles, sont-ils en état d'inventer le langage? et par quels moyens parviendront-ils d'eux-mêmes à cette invention?" e pubblicato dopo la sua premiazione nel 1772, dove, in contrasto con la tradizione metafisica più radicata, si afferma l'origine umana del linguaggio. Dell'influenza che tale riflessione ebbe su Moritz per lo sviluppo delle sue teorie sul linguaggio si fa testimone lo stesso Goethe: «Unser Geselle Moritz ließ nicht ab, jetzt, in dem Kreise der höchsten Kunst und schönsten Natur, über die Innerlichkeiten des Menschen, seine Anlagen und Entwicklungen fortwährend zu sinnem und zu spinnen; deshalb er denn auch sich mit dem Allgemeinen der Sprache vorzüglich beschäftigte.» (J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., Dezember 1787 – *Bericht*, p. 193).

soggiorno romano vengono accolte con favore sia da Goethe¹⁰⁹ che da Moritz¹¹⁰, il quale, occorre rilevare, ne trarrà interessanti conclusioni per l'elaborazione del suo pensiero sull'origine della capacità mitopoietica dell'uomo.

Nell'autunno del 1787 Moritz riesce a ottenere dal ministro prussiano von Heinitz la promessa di una cattedra di Storia, Mitologia, Scienza dell'Antichità e Matematica, in seguito anche di Architettura e Prospettiva, presso l'Accademia delle Belle Arti di Berlino, unitamente a una somma in denaro destinata a finanziare il prolungamento del soggiorno romano in vista del completamento degli studi di prospettiva e matematica¹¹¹. La decisione di farsi impartire lezioni di disegno prospettico dall'architetto Maximilian von Verschaffelt, di cui Goethe, ispirato sin dagli anni della giovinezza dal proprio talento di artista figurativo, innato ma anche assiduamente coltivato, era stato allievo l'anno precedente, influenzerà molto il suo approccio alla *Kunstbeschreibung*, direttamente legata al potenziale gnoseologico insito nella percezione visiva e nella capacità descrittivo-interpretativa della parola in relazione all'opera d'arte. La complessa questione del rapporto testo-immagine viene indagata da Moritz a partire dalle nuove regole prospettiche studiate in associazione all'approfondimento di alcune categorie semantiche come il

¹⁰⁹ «Wie sehr mich Herders "Ideen" freuen, kann ich nicht sagen. Da ich keinen Messias zu erwarten habe, so ist mir dies das liebste Evangelium.» (*Ivi*, Castel Gandolfo, den 8. Oktober, eigentlich den 12. 1787, p. 415); «Nur ein flüchtig Wort, und zuerst den lebhaftesten Dank für die "Ideen"! Sie sind mir als das liebenswerteste Evangelium gekommen, und die interessantesten Studien meines Lebens laufen alle da zusammen. Woran man sich so lange geplackt hat, wird einem nun so vollständig vorgeführt. Wie viel Lust zu allem Guten hast du mir durch dieses Buch gegeben und erneut! Noch bin ich erst in der Hälfte.» (*Ivi*, An Herder, Castel Gandolfo, den 12. Oktober 1787, p. 417); «Herders "Ideen" hab' ich nun durchgelesen und habe mich des Buches außerordentlich gefreut. Der Schluß ist herrlich, wahr und erquicklich, und er wird, wie das Buch selbst, erst mit der Zeit und vielleicht unter fremdem Namen den Menschen wohlthun. Je mehr diese Vorstellungsart gewinnt, je glücklicher wird der nachdenkliche Mensch werden.» (*Ivi*, Rom, den 27. Oktober 1787, p. 419).

¹¹⁰ «Glück zum vierten Teil der "Ideen"! Der dritte ist uns ein heilig Buch, das ich verschlossen halte; erst jetzt hat es Moritz zu lesen gekriegt, der sich glücklich preist, daß er in dieser Epoche der Erziehung des Menschengeschlechts lebt. Er hat das Buch recht gut gefühlt und war über das Ende ganz außer sich.» (*Ivi*, Rom, den 10. Januar 1788, p. 477).

¹¹¹ Sui termini dell'accordo riguardante il suo incarico di professore all'Accademia delle Belle Arti di Berlino, cfr. le lettere che Moritz invia da Roma al ministro von Heinitz: 13 ottobre 1787, 1° dicembre 1787, 30 gennaio 1788, 21 febbraio 1788 in *Karl Philipp Moritz. Werke*, cit., pp. 878-883.

Gesichtspunkt e il *Mittelpunkt* che, certo non estranee alla retorica estetologica coeva, assumono nella riflessione teorica e nella produzione letteraria moritziana un significato pregnante.

Nella seconda metà del XVIII secolo l'incontro di giovani studiosi tedeschi con le arti figurative della classicità avviene in Italia nel segno di uno spiccato interesse per il motivo dell'*ékphrasis* che, traendo spunto dalle famose *Statuenbeschreibungen* winckelmanniane¹¹², pone il problema dell'incolmabile distanza mediale fra elemento visivo e facoltà espressive del linguaggio, e sfocia nell'elaborazione di nuove e rilevanti teorizzazioni incentrate sulla rappresentabilità dell'esperienza estetica.

Di fronte alla monumentalità e alla bellezza delle opere d'arte che si offrono allo sguardo, Moritz nelle prime settimane del suo soggiorno a Roma non osa ancora accostarsi alla statuaria antica, cimentandosi in incerte quanto incomplete omologie verbo-visive:

¹¹² Quella dell'*Apollo del Belvedere* fatta da Winckelmann nel 1759 assurge per Moritz a esempio di cattiva descrizione a causa dell'insistenza sulle parti del corpo di Apollo che, in modo molto più dannoso che vantaggioso per l'osservazione, distoglierebbero l'attenzione dalla necessità e dall'insostituibilità dei singoli particolari in rapporto all'insieme autonomo dell'opera: «WINKELMANNS Beschreibung vom Apollo im Belvedere zerreißt daher das Ganze dieses Kunstwerks, sobald sie unmittelbar darauf angewandt, und nicht vielmehr als eine bloß poetische Beschreibung des Apollo selbst betrachtet wird, die dem Kunstwerke gar nichts angeht. Diese Beschreibung hat daher auch der Betrachtung dieses erhabenen Kunstwerks weit mehr geschadet, als genutzt, weil sie den Blick vom Ganzen abgezogen, und auf das Einzelne geheftet hat, welches doch bei der nähern Betrachtung immermehr verschwinden, und in das Ganze sich verlieren soll. Auch macht die Winckelmannsche Beschreibung aus dem Apollo eine Komposition aus Bruchstücken, indem sie ihm eine Stirn des Jupiters, Augen der Juno, u.s.w. zuschreibt; wodurch die Einheit der erhabnen Bildung entweiht, und ihr wohltätiger Eindruck zerstört wird. [...] Wenn über Werke der bildenden Künste, und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren einzelnen Teilen sein, sondern es muß uns einen *nähern Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile* geben.» (K.PH. MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 992- 1003, qui pp. 1002-1003). Risulta qui evidente una ricezione rafforzativa della lezione lessinghiana sull'autonomia dei generi, che Moritz estremizza applicandola direttamente all'opera d'arte in sé presa.

Ich bin denn auch auf dem Vatikan gewesen, habe den Apollo von Belvedere, den Laokoon und den Torso gesehen; den Fechter in der Villa Borghese, und so viel andre herrliche Monumente, dennoch aber wage ich es jetzt nicht, über dies alles eine Silbe zu schreiben.¹¹³

La speculazione di Moritz su arte e natura, ancorata all'orizzonte ermeneutico del bello¹¹⁴, si esplicita pochi mesi dopo nel chiamare per nome le rappresentazioni plastiche del «bello supremo» in cui si riconoscono le tracce del «grande intero della natura»:

Wo die Harmonie des Ganzen einen Namen erhielt, da enthüllte sich das Schöne; es mochte nun Apollo, Jupiter, oder Minerva heißen; es mochte in der korinthischen Säule leicht emporstreben, oder in der Dorischen mit Felsenkraft dem Druck von oben zu widerstehen scheinen; es mochte in dem zarten Gliederbau der höchsten weiblichen Schönheit, oder in Brust und Schulter eines Herkules sich offenbaren.¹¹⁵

Al tema del rapporto fra potere gnoseologico del linguaggio e icasticità letteraria Moritz dedica un importante saggio intitolato *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können* (1788), dove, nell'ambito del dibattito sul bello in arte applicato al famoso gruppo laocoontico¹¹⁶ Moritz sceglie di ricondurre nel campo delle belle arti la rappresentazione del dolore focalizzando l'attenzione sul mito di Filomela¹¹⁷.

¹¹³ K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 10. November 1786, p. 130.

¹¹⁴ L'educazione al godimento ricettivo del bello passa per Moritz attraverso la «ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen» (K.Ph. MORITZ, *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 1018-1020, qui p. 1020).

¹¹⁵ K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., *Das Schöne ist eine höhere Sprache*, Rom, den 20. März 1787, p. 484.

¹¹⁶ Cfr. n. 62.

¹¹⁷ Nonostante la versione più antica sia quella del dramma *Tereus* di Sofocle (431-414 a.C.), appartenenza di genere che stigmatizza la connotazione drammatica della vicenda, la sua versione più nota è quella poetica narrata da Ovidio nel sesto libro delle *Metamorfosi* (vv. 424-674): Pandione, re di Atene, concede la mano di una delle sue figlie, Procne, al re di Tracia, Tereo, in segno di riconoscenza per l'aiuto ricevuto nella guerra contro Labdaco, re di Tebe. Innamoratosi però della cognata Filomela, Tereo la seduce, tagliandole poi la lingua per impedirle di denunciare il misfatto e facendola credere morta alla sorella Procne. Benché tenuta prigioniera in una foresta, Filomela, da abile tessitrice quale è, riesce a tessere una stoffa con sopra ricamate le scene dello

I due motivi della violenza e del linguaggio che attraversano l'intera vicenda e si sovrappongono nel particolare cruento della lingua mutilata presentano il mito di Filomela come testimonianza inquietante della violenza che sta alla base del poetare. Si tratta di un *topos* della tradizione poetica occidentale ricca di personaggi del mito classico il cui atto poetico discende metaforicamente da un'esperienza di privazione, come nel caso della cecità di Omero, per citare uno fra gli esempi forse più paradigmatici¹¹⁸.

Moritz riprende la storia narrata nel VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio *in medias res*, tralasciandone dunque l'antefatto e la sua conclusione:

Als PHILOMELE ihrer Zunge beraubt war, webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand und schickte es ihrer Schwester, welche, es aus einander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen die gräßliche Erzählung las.

Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr bloßes *Dasein* von dem schändlichen Frevel zeugte, der sie veranlaßt hatte.

Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.¹¹⁹

Il tessuto con la rappresentazione grafica dell'empietà subìta da Filomela va a sostituire la comunicazione orale e diviene dunque parlante, espressiva. Le abiette atrocità di Tereo e il terrore di Filomela si congiungono in Moritz con immagini di bellezza:

Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch

stupro e a inviarla a Procne. Liberata dalla sorella, Filomela la aiuta a perpetrare la sua tremenda vendetta, a uccidere cioè il figlioletto avuto da Tereo, Iti, e a darlo in pasto al marito. Questi, resosi conto di quanto successo, si scaglia furente contro le due donne per ucciderle ma, grazie al provvido intervento degli dèi, vengono trasformati tutti e tre in uccelli: Tereo in falco o upupa, le due sorelle in rondine e usignolo.

¹¹⁸ Cfr. S. Trivellini, *Il mito ovidiano di Filomela: riscritture inglesi dal Medioevo alla contemporaneità*, Dottorato di ricerca in Filologia greca e latina (xxv ciclo), Università degli Studi di Parma, <il mito ovidiano di filomela: riscritture inglesi dal ... - DSpace@UniPr>, *Introduzione*, pp. 1-14.

¹¹⁹ K.P.H. MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 992- 1003, qui p. 992.

sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.¹²⁰

Forma e contenuto diventano un'unità compiuta in cui si integrano anche il dolore e il male. L'orrore dello stupro, una volta immortalato sulla tela, si annulla, allo stesso modo in cui si annientano sulla tela gli orrori della battaglia di Costantino nell'omonimo dipinto di Raffaello:

Eine Schlacht mit allen ihren Schrecken ausgemahlt, ist einer der erhabensten Gegenständen; es ist die Zerstörung selbst verewigt; das Schrecken und die Unordnung geordnet; und das Verderben und der Untergang selber zu einem harmonischen Ganzen gebildet.¹²¹

o, ancora, come il dolore e la distruzione che colpiscono Laocoonte e i suoi figli si dissolvono sublimati da una «più elevata e tenera compassione» che ne accoglie e nobilita l'espressione:

Durch die beiden Söhne des Laokoon, die mit von der Schlange umwunden werden, wird diese Gruppe erst sanft und schön; denn das erhabene, zartere Mitleid nimmt den Ausdruck des körperlichen Leidens in sich auf, und veredelt und erhöht das Ganze.¹²²

In quella che è anche la prospettiva della *Bildende Nachahmung des Schönen*, l'arte assume dunque valore catartico. La compresenza di orrore e bellezza è *Leitmotiv* fondativo di tutto il repertorio della riflessione estetico-letteraria di Moritz, la quale occupa un posto di rilievo anche nella *Götterlehre*, dove in quest'ottica persino la morte viene giustificata nella figura ambivalente del divino Apollo, dedito a suonare la lira come a scoccare frecce mortali per l'uomo:

¹²⁰ Ivi, p. 994. Si ripete qui lo stesso ragionamento seguito nella critica moritziana alla descrizione "allegorica" dell'*Apollo del Belvedere* di Winckelmann (cfr. n. 112).

¹²¹ K.P.H. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 20. Oktober 1787, *Raphael. Die Schlacht des Konstantin*, p. 392.

¹²² Ivi, Rom, den 4. November 1787, *Laokoon*, p. 410.

Und ist es nicht die durch die reinste Imagination zum Gott verkörperte Jugend und Schönheit selbst, welche mit sanftem Geschoß die Menschen tötet; oder mit Köcher und Bogen zürnend einher tritt, düster und furchtbar, wie Schrecken der Nächte – den silbernen Bogen spannt – und die verderbenden Pfeile in das Lager der Griechen sendet? –¹²³

Riprendendo quanto trasmesso da Orazio¹²⁴ sull'incostanza dolce e terribile di Apollo, il quale pur nell'imponderabile alternanza dei suoi atteggiamenti apre a una possibilità di cambiamento in positivo risvegliando «con la cetra [...] la poesia che tace», si legge nella *Götterlehre* di un accordo armonico fra le due opposte categorie della distruzione e della giovanile bellezza, un nesso simultaneo fra i due momenti della morte e dell'arte salvifica che nel mito di Apollo trovano la loro formulazione più emblematica e sublime:

Unter den Dichtungen der Alten ist diese eine der erhabensten und liebenswertesten, weil sie selbst den Begriff der Zerstörung, ohne davor zurückzubeugen, in den Begriff der Jugend und Schönheit wieder auflöst und auf diese Weise dem ganz Entgegengesetzten dennoch einen harmonischen Einklang gibt.

[...]

Allein der jugendliche Gott des Todes zürnt nicht immer; der, dessen Pfeil verwundet, heilt auch wieder; er selbst wird unter dem Namen 'der Heilende' mit einer Handvoll Kräuter abgebildet, auch zeugte er den sanften Askulap, der Mittel für jeden Schmerz und jede Krankheit wußte und selbst durch seine Kunst vom Tod' erretten konnte.¹²⁵

Il terrore della distruzione abbraccia tutto ciò che di più alto e nobile possa esistere, creando così il presupposto necessario di quell'opposizione in cui ogni lacerazione si ricompone a partire da una metamorfosi:

¹²³ K.PH. MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 992-1003, qui p. 999.

¹²⁴ Orazio, *Odi*, II, 10: «[...] non, si male nunc, et olim sic erit: quondam cithara tacentem suscitavit Musam neque semper arcum tendit Apollo» che Moritz traduce: «Wenn du jetzt trauren mußt, so wird es nicht stets so sein. Nicht immer spannt Apollo den Bogen, zuweilen weckt er auch aufs neue wieder zum Saitenspiel die schweigende Muse» (GL, p. 84).

¹²⁵ GL, pp. 83-84.

Gleich im Anfange dieser Dichtungen vereinigen sich die entgegengesetzten Enden der Dinge; an das Furchbarste und Schrecklichste grenzt das Liebenswertigste. – Das Gebildete und Schöne entwickelt sich aus dem Unförmlichen und Ungebildeten.¹²⁶

Ogni piccola parte del plasmato è funzionale all'unità d'insieme di cui è riflesso, strumento segnico, linguaggio superiore espressione del bello supremo¹²⁷, voce poetica:

Lesen wir nicht in jedem kleinen Teile des Gebildeten die Spuren des Größern, da sich darin abdrückt? – Auf die Weise wird alles, was uns umgibt, zum Zeichen; es wird bedeutend, es wird zur Sprache. –

Da wir selbst nichts höheres, als die Sprache, besitzen, wodurch sich unsre denkende Kraft, als der edelste Teil unsers Wesens, offenbart, so stellen wir das Schöne am höchsten hinauf, wenn wir sagen, daß es gleichsam durch eine höhere Sprache zu uns redet¹²⁸.

1.3 *La Götterlehre come frutto delle teorie estetico-filosofiche di Moritz e dell'incontro romano con Goethe*

Indessen hatte Moritz sich um die alte Mythologie bemüht; er war nach Rom gekommen, um nach früherer Art durch eine Reisebeschreibung sich die Mittel einer Reise zu verschaffen. Ein Buchhändler hatte ihm Vorschuß geleistet; aber bei seinem Aufenthalt in Rom wurde er bald gewahr, daß ein leichtes loses Tagebuch nicht ungestraft verfaßt werden könne. Durch tagtägliche Gespräche, durch Anschauen so vieler wichtiger Kunstwerke regte sich in ihm der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinne zu schreiben und solche mit belehrenden Umrissen nach geschnittenen Steinen künftig herauszugeben. Er arbeitete fleißig daran, und unser Verein ermangelte nicht, sich mit demselben einwirkend darüber zu unterhalten¹²⁹.

Nel resoconto dell'agosto 1787, durante il secondo soggiorno romano, Goethe per primo nella sua *Italienische Reise* “annuncia” espressamente la futura pubblicazione del fondamentale scritto di mitologia antica di Karl Philipp Moritz,

¹²⁶ *Ivi*, p. 16.

¹²⁷ «Worte können [...] das Schöne nicht eher beschreiben, als bis sie [...] selbst wieder zum Schönen werden» (K.PH. MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 992-1003, qui p. 998).

¹²⁸ K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 12. Januar 1787, p. 451.

¹²⁹ J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., August 1787 – Bericht, p. 391.

Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, fissando, di fatto, non solo le coordinate spazio-temporali in cui il testo si origina, ma individuando anche nella fascinazione esercitata dagli importanti monumenti dell'antichità e nella fortunata costellazione artistico-letteraria riunitasi intorno a Goethe nel periodo della sua permanenza a Roma le due maggiori fonti d'ispirazione, nonché paradigmi di riferimento costanti per l'opera di Moritz.

Dall'incontro di Moritz con Goethe, di cui, fin da subito, recano entrambi positiva testimonianza con attestazioni di stima e apprezzamento reciproci¹³⁰, nasceranno una fruttuosa e sincera amicizia e uno «scambio d'idee armonico» dagli esiti estremamente fecondi per lo sviluppo delle principali concezioni estetiche e filosofiche alla base del classicismo weimariano.

Che nel luglio del 1789 sul «Teutscher Merkur» venga data notizia del saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) e che solo un mese dopo vi si annunci anche la pubblicazione della *Götterlehre*¹³¹ appare un dato quanto mai significativo alla luce dello stretto legame fra le due opere, entrambe riconducibili all'esperienza italiana di Moritz e alla diretta influenza di Goethe, il quale peraltro accoglie una parte centrale dello scritto teorico moritziano nella sua *Italienische Reise*, presentandolo come il frutto delle loro conversazioni liberamente rielaborate da Moritz¹³².

¹³⁰ Rispettivamente, nella lettera da Roma del 20 novembre: «Der Hr. v. G. ist hier angekommen, und mein hiesiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Interesse für mich gewonnen. Dieser Geist ist ein Spiegel, in welchem sich mir alle Gegenstände in ihrem lebhaftesten Glanze und in ihren frischesten Farben darstellen. Der Umgang mit ihm bringt die schönsten Träume meiner Jugend in Erfüllung, und seine Erscheinung, gleich einem wohlthätigen Genius, in dieser Sphäre der Kunst, ist mir, so wie mehreren, ein unverhofftes Glück. Denn bei allen Schönheiten der Natur und Kunst gibt es doch nichts Höheres, als den harmonischen Gedankenwechsel, wodurch die dunklen Empfindungen erst zur Sprache und zum Bewußtsein kommen» (K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden* cit., Bd. 2, pp. 411-848, qui pp. 494-495) e nella breve nota del 1° dicembre della *Italienische Reise* (cfr. n. 78).

¹³¹ Cfr. R. FAHRNER, *K.Ph. Moritz' Götterlehre. Ein Dokument des Goetheschen Klassizismus*, N.G. Elwert Verlag, Marburg-Lahn 1932, p. 19.

¹³² Cfr. J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 534: «Gedachtes Heft aber darf ich nicht unerwähnt lassen; es war aus unsern Unterhaltungen hervorgegangen, welche Moritz nach seiner Art benutzt und ausgebildet [sic.]».

La *Bildende Nachahmung des Schönen*, spesso giudicata d'impronta fin troppo goethiana¹³³, in realtà riprende, amplia e approfondisce la riflessione estetica di Moritz antecedente al viaggio in Italia e condensata nel trattato *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff "des in sich selbst Vollendeten"* (1785), dove si introduce il concetto di «compiuto in se stesso», prerogativa del bello e della vera opera d'arte. Concepito come lettera aperta a Moses Mendelssohn dalle pagine della «Berlinische Monatsschrift», il breve scritto muove dalla contestazione della funzionalità attribuita all'opera d'arte per restituirle quell'autonomia oggettiva che la rigorosa distinzione illuminista fra arti meccaniche, con il proprio fine nell'«utile», e belle arti, finalizzate al «piacere», in qualche modo le aveva sottratto.

In realtà, precisa Moritz, è possibile provare piacere anche nell'utile, seppur limitatamente all'idea della comodità o dell'agio che se ne trae. L'oggetto meramente utile, dunque, non è in se stesso una cosa compiuta, lo diventa in funzione di chi lo considera:

Bei dem bloß Nützlichen finde ich nicht sowohl an dem Gegenstande selbst, als vielmehr an der Vorstellung von der Bequemlichkeit oder Behaglichkeit, die mir oder einem andern durch den Gebrauch desselben zuwachsen wird, Vergnügen. [...] Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird¹³⁴.

¹³³ Herder, che si era espresso in modo assai sfavorevole nei confronti del manoscritto inviatogli da Goethe (nella lettera alla moglie Caroline del 27 febbraio 1789 lo definisce «ein verwirrtes Ding», «ungenießbar», la cui lettura gli lascia addirittura una «unangenehme Empfindung»), nella lettera alla moglie del 21 febbraio attribuisce in sostanza la paternità delle idee contenute nel saggio non a Moritz, bensì a Goethe: «So ists auch mit Moritz' Philosophie und Abhandlung. Sie ist ganz Goethisch, aus seiner und in seine Seele; er ist der Gott von allen Gedanken des guten Moritz». Nella successiva lettera del 27 febbraio sopra citata Herder rincarà la dose: «[...] der Werth, den er aus Goethes Mund darauf setzte, war mir zwar erklärlich, weil es ein Kleid ist, auf Goethe gepaßt und gemacht» (*Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789*, hrsg. von H. Düntzer und F.G. von Herder, Gießen 1859, p. 265 e p. 258).

¹³⁴ K.Ph. MORITZ, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff "des in sich selbst Vollendeten"*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 943-949, qui p. 943.

Mentre l'utile ha il suo fine non in sé ma fuori di sé, esiste quindi per la perfezione di un'altra cosa e non per la sua perfezione intrinseca¹³⁵, il bello suscita un piacere «superiore e più disinteressato», perché viene contemplato come una cosa «compiuta in se stessa»:

Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe. Da mir nun das Schöne mehr um sein selbst willen, das Nützliche aber bloß um meinetwillen, lieb ist; so gewähret mir das Schöne ein höheres und uneigennütziges Vergnügen, als das bloß Nützliche¹³⁶.

Il «grado più alto del puro e disinteressato piacere» che il bello procura nella contemplazione dell'opera d'arte coincide con la rinuncia alla propria esistenza «individuale e limitata» a favore di un'esistenza «superiore» che nobilita l'uomo nel riconoscere anch'esso come fine in se stesso, al di fuori del concetto di utile.

Auch das süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst* bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks, ist ein Beweis, daß unser Vergnügen hier etwas untergeordnet ist, das wir freiwillig erst durch das Schöne bestimmt werden lassen, welchem wir eine Zeitlang eine Art von Obergewalt über alle unsere Empfindungen einräumen. Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennützigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf¹³⁷.

Così viene anche definito il ruolo del vero artista, il quale non deve mirare all'approvazione e alla fama con la sua opera, spostandone il punto focale

¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 944.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 943-944.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 945-946.

all'esterno e cessando così di produrla come cosa in se stessa, deve invece svincolarsi, allo stesso modo del fruitore, dalle catene dell'utilità:

Der wahre Künstler wird die höchste innere Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit in sein Werk zu bringen suchen; und wenn es dann Beifall findet, wird's ihn freuen, aber seinen eigentlichen Zweck hat er schon mit der Vollendung des Werks erreicht¹³⁸.

L'“umanesimo”¹³⁹ di cui è intessuto il *Versuch*, e che poi viene rimesso in discussione nella *Bildende Nachahmung des Schönen*, dove la realizzazione della forma compiuta in se stessa passa attraverso un incessante processo dialettico di *Zerstörung* e *Bildung*, di annientamento delle forme meno organizzate da parte di quelle più organizzate, trova nuovo compimento nella *Götterlehre*, dove nell'ambito della teogonia di Moritz il divino s'intreccia e si fonde con l'umano, per cui alla *Zerstörung* subentra la *Verwandlung*, mentre la *Bildung*, nella fase di separazione tra gli dèi della prima e della seconda generazione, si delinea più precisamente come *Vorbildung*, prefigurazione del nuovo implicito nel vecchio:

Durch die alten Gottheiten aber sind die neuen gleichsam vorgebildet. – Das Erhabene und Göttliche, was immer schon da war, läßt die Phantasie in erneuerter und jugendlicher Gestalt von unsterblichen oder von sterblichen Müttern wiedergeboren werden und gibt ihm Geschlechtsfolge, Namen und Geburtsort, um es näher mit den Begriffen der Sterblichen zu vereinen und mit ihren Schicksalen zu verweben¹⁴⁰.

Cifra emblematica del mito “umanistico” di Moritz appare nelle prime pagine della *Götterlehre* il titano Prometeo¹⁴¹, che si configura primariamente come artefice del genere umano e incarnazione del genio creatore, il quale, plasmando l'uomo a sua immagine e somiglianza, prende parte attiva alla sequenza infinita di

¹³⁸ *Ivi*, p. 948.

¹³⁹ In questo senso credo sia da intendersi l'espressione «in rein menschlichem Sinne» usata da Goethe nella *Italianische Reise* proprio in relazione alla *Götterlehre* (cfr. citazione in *incipit* di par. 1.3).

¹⁴⁰ GL, p. 44.

¹⁴¹ Si veda il capitolo intitolato *Die Bildung der Menschen* (*ivi*, pp. 26-36), che riporta l'omonimo inno goethiano.

metamorfosi dall'informe al formato che, in una ricca e interessantissima galleria di *tableaux* testuali, costituiscono il *pendant* descrittivo e narrativo delle acqueforti riprodotte nell'opera da antiche gemme¹⁴².

Den Göttern selber also konnte die Phantasie keine höhere Bildung als die Menschenbildung beilegen, weil nichts mehr über die erhabene aufrechte Stellung geht, in welcher sich gleichsam die ganze Natur verjüngt und erst zum Anschauen von sich selber kömmt.

Denn die Strahlen der Sonne leuchten, aber das Auge des Menschen siehet. – Der Donner rollt, und die Stürme des Meeres brausen, aber die Zunge des Menschen redet vernehmliche Töne. – Die Morgenröte schimmert in ihrer Pracht, aber die Gesichtszüge des Menschen sind sprechend und bedeutend.

Es scheint, als müsse die unermessliche Natur sich erst in diese zarten Umrisse schmiegen, um sich selbst zu fassen und wieder umfaßt zu werden. Um die göttliche Gestalt abzubilden, gab es nichts Höheres als Aug' und Nase, und Stirn und Augenbraunen, als Wang' und Mund und Kinn; weil wir nur von dem, was lebt und diese Gestalt hat, wissen können, daß es Vorstellungen habe wie wir und daß wir Gedanken und Worte mit ihm wechseln können¹⁴³.

Non vi è niente di più alto e delicato dei tratti umani per riprodurre le sembianze divine, la natura stessa deve prima conformarsi per comprendere se stessa e venir a sua volta compresa.

Il titolo scelto per l'introduzione al trattato sui miti degli antichi, *Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen*, enuclea già sul piano semantico dei suoi costituenti linguistici le due macrocomponenti dell'opera, quella visiva (cui rinvia il termine *Gesichtspunkt*) e quella narrativa (insita nel sostantivo *Dichtungen*, poi meglio precisato dall'attributo *mythologisch*), che formano il grande affresco della storia degli dèi e del loro rapporto con gli uomini. Un rapporto di mutua interazione, dove

¹⁴² Cfr. *ivi*, p. 8: «Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn Professor Karstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um, soviel es sich tun ließ, diejenigen vorzuziehen, deren Wert zugleich mit in ihrer Schönheit und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist, besteht».

¹⁴³ *Ivi*, pp. 27-28.

l'elemento figurale è già di per sé narrativo e dove il *lògos*, in virtù delle immagini vivide che comunica, si traduce in linguaggio iconico.

Sul modello di quanto argomentato nel quinto paragrafo del breve scritto *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste* (1789) in relazione all'opera d'arte:

Um nun aber

[...] jedes schöne Kunstwerk, als ein für sich bestehendes Ganze zu betrachten, ist es nötig, in dem Werke selbst den *Gesichtspunkt* aufzufinden, wodurch alles Einzelne sich erst in seiner notwendigen Beziehung auf das Ganze darstellt, und wodurch es uns erst einleuchtet, daß in dem Werke weder etwas überflüssig sei, noch etwas mangle [...]¹⁴⁴

il «punto di vista» per una corretta comprensione e fruizione dei miti, e della *Götterlehre* nel suo complesso, viene assunto da Moritz a corollario del teorema del «compiuto in se stesso», postulando con esso la necessità di leggere le *Dichtungen* in funzione delle acqueforti che le corredano e, viceversa, di guardare a queste ultime come al dispiegarsi per immagini delle stesse vicende narrate in un dialogo costante fra pratica poetica e arti figurative.

L'enunciato che apre l'introduzione alla *Götterlehre* racchiude la tesi programmatica di Moritz:

Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden: Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben¹⁴⁵.

Il senso originario della parola greca *múthos* – “parola”, “discorso”, “racconto” – che nella tradizione antica (se pensiamo per esempio a Omero e a Esiodo) appare indissolubilmente legata alla poesia, senza la quale neppure il mito esisterebbe, trova qui il suo corrispettivo nelle *mythologische Dichtungen* che, a differenza

¹⁴⁴ ID., *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste*, in Karl Philipp Moritz. *Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 1021-1022, qui p. 1021.

¹⁴⁵ GL, p. 9.

dell'epica arcaica dove *múthos* designa ancora un discorso attendibile, persino autorevole, e dove non vi è dunque alcuna contrapposizione al pensiero razionale indicato dal *lògos*¹⁴⁶, divengono mezzo espressivo e strumento della poesia, *Sprache der Phantasie* in antitesi alla sfera del reale, possibile minaccia all'efficacia della sua azione:

[...] sie ruht und schwebt gern über der Wirklichkeit. Weil aber die zu große Nähe und Deutlichkeit des wirklichen ihrem dämmernden Lichte schaden würde, so schmiegt sie sich am liebsten an die dunkle Geschichte der Vorwelt an, wo Zeit und Ort oft selber noch schwankend und unbestimmt sind und sie desto freiern Spielraum hat¹⁴⁷.

La fantasia poetica difende nei confronti della realtà e di ogni astrazione intellettuale o metafisica la propria libertà d'azione, ovvero quell'autonomia dell'opera d'arte qui ricondotta alla mitopoiesi che si esplica nel gesto plastico del «formen und [...] bilden»:

Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören könnten.

Sie scheuet den Begriff einer metaphysischen Unendlichkeit und Unumschränktheit am allermeisten, weil ihre zarten Schöpfungen sich plötzlich darin verlieren würden¹⁴⁸.

Modellandole, la fantasia imprime alle proprie figurazioni lo spirito che le anima, la stessa «innere Zweckmäßigkeit» dell'«in sich selbst Vollendetes»¹⁴⁹ che distingue la vera opera d'arte e il vero fare artistico:

¹⁴⁶ Per le considerazioni di carattere storico-etimologico sul termine “mito” cfr. M. BETTINI, *Il mito fra autorità e discredito*, in «L'immagine riflessa», 17, 2008, pp. 27-64.

¹⁴⁷ GL, p. 9.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ ID., *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften*, cit., p. 946.

Ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung ist etwas in sich fertiges und Vollendetes, das um sein selbst willen da ist und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liegt¹⁵⁰.

Sul solco di quanto già teorizzato nel *Versuch*, Moritz sottolinea come nell'accostarsi al mito occorra sgomberare il terreno da ogni pretesa di "utilità" che, oltre a inficiarne la visione d'insieme e la corretta ricezione, ne rovinerebbe l'essenza stessa:

Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind, um soviel wie möglich mit einem Überblick das Ganze zu betrachten, um auch den entfernteren Beziehungen und Verhältnissen zwischen den einzelnen Bruchstücken, die uns noch übrig sind, allmählich auf die Spur zu kommen¹⁵¹.

I miti vanno dunque presi per quello che sono, e non per quello che dovrebbero significare. Il valore oggettivo di tale affermazione viene successivamente esemplificato con il concetto "Giove", in cui significante e significato si fondono in una unità compiuta in se stessa, che ha appunto il suo fine in sé:

Jupiter bedeutet die obere Luft, so drückt man doch dadurch nichts weniger als den Begriff Jupiter aus, wozu alles das mitgerechnet werden muß, was die Phantasie einmal hineingelegt und wodurch dieser Begriff an und für sich selbst eine Art von Vollständigkeit erhalten hat, ohne erst außer sich selbst noch etwas andeuten zu dürfen¹⁵².

L'intento didattico è subordinato alla bellezza poetica, il cui vero significato è racchiuso in sé, in una pregnanza di senso assoluto che, in virtù della sua autonomia, risulta poi essere, come enunciato nella *Götterlehre*, anche educativo:

¹⁵⁰ GL, p. 11.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁵² *Ibidem*.

Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet, liegt ja in ihr selber; sie spiegelt in ihrem großen oder kleinen Umfange die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen ab; sie lehrt auch Lebensweisheit, nach Horazens Ausspruch, besser als Krantor und Chrysipp. Aber alles dieses ist den dichterischen Schönheiten untergeordnet und nicht der Hauptendzweck der Poesie; denn eben darum lehrt sie besser, weil Lehren nicht ihr Zweck ist, weil die Lehre selbst sich dem Schönen unterordnet und dadurch Anmut und Reiz gewinnt¹⁵³.

Ogni interpretazione in chiave allegorica che voglia aggiungere altro alle immagini create dal «linguaggio della fantasia» nel tentativo di spiegarle con elementi ad esse estranei risulta impresa tanto folle quanto la volontà di trasformare forzatamente il mito in verità storica:

Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln sucht¹⁵⁴.

Moritz sposta sul piano della poesia mitologica la critica alla funzionalità o all'uso didattico dell'allegoria che egli esprime in relazione all'opera d'arte nel suo articolo *Über die Allegorie* (1789):

In so fern eine Figur sprechend ist, in so fern sie bedeutend ist, nur in so fern ist sie schön. – Dies Sprechende und Bedeutende muß aber ja in dem rechten Sinne genommen werden: Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, und von nichts sprechen, was *außer* ihr ist, sondern sie soll nur von sich selber, von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden.

Daher wird durch *bloß* allegorische Figuren, die Aufmerksamkeit, in Rücksicht auf die schöne Kunst, zerstreuet, und von der Hauptsache abgezogen.

Sobald eine schöne Figur noch etwas außer sich selbst anzeigen und bedeuten soll, so nähert sie sich dadurch dem bloßen Symbol, bei dem es, so wie bei dem Buchstaben, womit wir schreiben, auf eigentliche Schönheit nicht vorzüglich ankömmt. –

Das Kunstwerk hat alsdann nicht mehr seinen Zweck bloß in sich selbst, sondern schon mehr nach außen zu.

¹⁵³ *Ivi*, p. 11.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 10.

Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sei¹⁵⁵.

Ciò che impedisce al mito di dissolversi in pura allegoria è quella sua intima fusione con gli eventi dell'antichità¹⁵⁶ che ne ridisegna i rapporti col reale, di cui esso riflette, in un processo speculare, «die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen»¹⁵⁷. Là dove realtà e fantasia, verità e poesia, si sfiorano, all'interno dello *Spielraum* contrassegnato da leggi proprie, si dispiegano e agiscono le figurazioni concrete della fantasia, il cui linguaggio occorre percepire in modo chiaro e distinto per non incorrere nelle distorsioni dell'interpretazione storica:

Sie [die Phantasie] läßt soviel wie möglich die Wesen, die sie schafft, in das Reich der Wirklichkeit spielen. Die Götter vermählen sich mit den Töchtern der Menschen und erzeugen mit ihnen die Helden, welche durch ihre kühne Taten zur Unsterblichkeit reifen.

Hier ist es nun, wo das Gebiet der Phantasie und der Wirklichkeit am nächsten aneinandergrenzt und wo es darauf ankommt, das, was Sprache der Phantasie oder mythologische Dichtung ist, auch bloß als solche zu betrachten und vor allen voreiligen historischen Ausdeutungen sich hüten¹⁵⁸.

L'attività mitopoietica della fantasia acquista grazie al suo implicito carattere narrativo («Sprache der Phantasie *oder* mythologische Dichtung»¹⁵⁹) un valore estetico-letterario che prescinde dalla storia o dalla riduzione del mito a qualsivoglia concettualismo meramente cosmologico o aridamente filologico.

¹⁵⁵ ID., *Über die Allegorie*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 1008-1011, qui p. 1008.

¹⁵⁶ Cfr. GL, p. 10: «[...] durch ihre innige Verwebung mit den ältesten Begebenheiten ein Gewicht erhalten, wodurch ihre Auflösung in bloße Allegorie verhindert wird».

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 10.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 12-13. [Il corsivo è di chi scrive]. La congiunzione *oder* svolge qui la stessa funzione dell'*als* impiegato nell'*incipit* dell'opera («Die mythologischen Dichtungen müssen *als* eine Sprache der Phantasie betrachtet werden», *ivi*, p. 1), dando luogo a un forte parallelo, quasi un'analogia perfetta, fra il mito in senso etimologico, quale racconto e narrazione appunto, e il linguaggio della fantasia, dove però l'uno è il testo prodotto, l'altro il canale attraverso cui la comunicazione mitologica si compie.

Ma anche la sfera del religioso con la sua aurea di eternità, potere sconfinato e onnipresenza metafisica si pone in antitesi alla rappresentazione plastica e poetica dell'olimpo greco:

Keines der höheren Wesen, welche die Phantasie sich darstellt, ist von Ewigkeit, keines von ganz unumschränkter Macht. Auch meidet die Phantasie den Begriff der Allgegenwart, der das Leben und die Bewegung in ihrer Götterwelt hemmen würde¹⁶⁰.

Se la parte introduttiva alla *Götterlehre* si apre con una dichiarazione di poetica che, per i suoi presupposti teorico-estetici, molto deve all'influenza di Goethe, non appare certo casuale che si chiuda, in modo circolare, con la scelta di Moritz di farsi condurre dall'ormai irrinunciabile compagno di viaggio e guida nel labirinto dei racconti creati dalla fantasia, di cui Goethe tesse le lodi nella poesia *Meine Göttin*¹⁶¹.

La fantasia, presentata all'inizio del *Gesichtspunkt* come linguaggio, si sostanzia infine nella personificazione di una figura divina, precorrendo il più ampio processo di *Bildung* e *Gestaltwerdung* cui essa sottoporrà le proprie creazioni, forze della natura, dèi ed eroi originati e plasmati dalla materia informe e dal caos primigenio e in progressivo sviluppo verso forme più evolute e definite.

Come osserva giustamente Schrimpf, il «punto di vista» dal quale i miti vanno osservati è al tempo stesso il principio che sta alla base della loro creazione, dunque il criterio mitopoietico secondo cui la fantasia opera non ne è solo il presupposto teorico ma anche e più propriamente l'oggetto concreto¹⁶².

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 9.

¹⁶¹ Pubblicata per la prima volta sul «Tiefurter Journal» nell'autunno del 1781, la poesia celebrativa della Fantasia era stata inviata da Goethe a Charlotte von Stein il 15 settembre dell'anno precedente. È stata poi inserita nelle *Vermischte Gedichte* contenute nel volume VIII (del 1789) della prima edizione sistematica delle opere di Goethe: *Goethe's Schriften*, Göschen, Lipsia, 1787-1790.

¹⁶² Cfr. H.J. SCHRIMPF, *Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' Götterlehre*, in «Festschrift für Richard Alewyn», hrsg. von H. Singer u. B. von Wiese, Köln/Graz 1967, pp. 165-192, qui p. 179.

Questo è l'essenziale elemento di novità che distingue l'opera di Moritz dalla tendenza fino ad allora dominante dei manuali di mitologia concepiti come altrettanti repertori di stampo storiografico:

Wenn das Studium der Mythologie nützlich werden soll; so muß es erst an und für sich interessant gemacht werden. Das wird es aber nicht durch blos historische Bearbeitung, welche bisher in allen mythologischen Lehrbüchern geherrscht hat. – Historisch bearbeitet ermüdet das Studium der Mythologie sehr bald durch seine Trockenheit, und bringt der Jugend schon im Voraus einen Ekel vor den klassischen Dichtern der Alten bey, zu deren Verständniß es doch nützen soll [...]¹⁶³.

Moritz non intende dunque negare il debito che in varia misura il mito ha nei confronti della storia antica (e viceversa), semplicemente, in pieno razionalismo settecentesco, sposta i termini del loro rapporto sul versante dell'oscuro, dell'incerto e dell'indefinito, terreno fertile per la *poiesis* della *Einbildungskraft*, cui la *ratio* del secolo dei Lumi deve necessariamente cedere il passo:

Weil aber die zu große Nähe und Deutlichkeit des wirklichen ihrem dämmernden Lichte schaden würde, so schmiegt sie sich am liebsten an die dunkle Geschichte der Vorwelt an, wo Zeit und Ort oft selber noch schwankend und unbestimmt sind und sie desto freiern Spielraum hat: [...]¹⁶⁴.

¹⁶³ In «Teuscher Merkur» del 1789, dove Moritz annuncia la pubblicazione della sua *Götterlehre*.

¹⁶⁴ GL, p. 9.

2. Architettura compositiva e progressione tematica nella *Götterlehre* di Karl Philipp Moritz

2.1 Il labirinto esegetico della *Götterlehre*

Nella feconda temperie culturale della *Kunstperiode*, la *Götterlehre* di Karl Philipp Moritz si profila come il tentativo forse più esemplare ed emblematico di reinterpretazione e rinnovamento del mitico attuato mediante il ricorso alla dimensione metatestuale di una originalissima *Sprache der Phantasie*¹, che nella sua più intima essenza di linguaggio figurale universale trascende la realtà linguistica dell'epoca e delle singole nazioni, assolvendo alla propria funzione comunicativa sulla base di premesse estetico-filosofiche che rendono coerente e intelligibile il complesso e intricato contesto di miti presentato al lettore.

Ich habe es versucht, die mythologischen Dichtungen der Alten in dem Sinne darzustellen, worin sie von den vorzüglichsten Dichtern und bildenden Künstlern des Altertums selbst als eine Sprache der Phantasie benutzt und in ihren Werken eingewebt sind, deren aufmerksame Betrachtung mir durch das Labyrinth dieser Dichtungen zum Leitfaden gedient hat. Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn Professor Karstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern gefertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um, soviel es sich tun ließ, diejenigen vorzuziehen, deren Wert zugleich mit in ihrer Schönheit und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist besteht².

Guidandoci all'interno della sua officina letteraria con la breve ma densa premessa che precede e anticipa la riflessione teorica sviluppata nell'introduzione programmatica³ all'opera, Moritz, riallacciandosi in questo alla miglior tradizione antica dell'*ékphrasis*, illustra il progetto ambizioso di restituire nella propria lingua

¹ Cfr. H.G. HELD, *Barbarische Geschichten, naturhafte Bildersprache, Allegorien der Humanität*, in ID. (Hrsg.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, pp. 189-215, qui pp. 208-215.

² GL, p. 8.

³ Si tratta del primo capitolo del testo, intitolato *Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen* (cfr. *ivi*, pp. 9-16).

e di mostrare in tutta la sua bellezza il composito tessuto icasticamente poetico delle «mythologischen Dichtungen der Alten», tratteggiate sin dall'inizio come fluida compenetrazione di *corpus* testuale ed enciclopedia visiva⁴ che solo il linguaggio della fantasia mette in contatto fra loro, rendendole così accessibili e pienamente fruibili.

A richiamare subito l'attenzione sulle due distinte aree semantico-concettuali del segno verbale⁵, da un lato, e del segno iconico⁶, dall'altro, che in un rapporto di necessaria complementarità fra testo e immagine sottendono l'intera trama della *Götterlehre*, interviene anche il singolare rilievo tipografico dato rispettivamente all'espressione «Sprache der Phantasie» e al nome del professor Asmus Jacob Carstens, il quale, in stretta collaborazione con Moritz, si occupa dell'esecuzione materiale dei disegni che, ripresi da antiche gemme della Dattiloteca lippertiana e dalla Collezione privata del barone von Stosch, vanno a integrare l'opera. *Lògos* e *tèchne* rappresentano dunque nel grande affresco mitologico moritziano le due istanze primarie della conoscenza e della percezione empirica che si implicano e si interpellano a vicenda.

Altrettanto suggestivo e degno di nota sul piano logico-lessicale è poi l'accostamento semantico dei due sostantivi nella locuzione «Labyrinth dieser Dichtungen», dove l'idea di “fitto, folto, intricato, inestricabile”, espressa dalla

⁴ La fonte d'ispirazione per la personale rilettura dei miti da parte di Moritz è data, parimenti, «von den vorzüglichsten Dichtern *und* bildenden Künstlern des Altertums» (il corsivo è di chi scrive). La congiunzione *und* in questa particolare collocazione dittologica, dove la *bildende Kunst* funge da elemento figurale già di per sé narrativo, assume a mio avviso valore rafforzativo in relazione al chiaro tentativo di Moritz di far convergere in un tutto unico lingua, poesia, riflessione estetico-filosofica e arte.

⁵ Ne fa parte innanzitutto il termine *Sprache* che nel testo della premessa, evidenziato dall'autore stesso, diventa significativamente il centro della visibilità linguistica, ma vi rientra anche il termine *Dichtungen*, con ripresa sia identica sia variata in *Dichtern*, che rinvia a un ampio spettro di accezioni tutte legate all'idea di poesia in senso lato e il cui senso qui, alla sua prima occorrenza, viene precisato in associazione all'attributo *mythologischen*, etimologicamente riconducibile a “discorso”.

⁶ In questa sfera si concentra il più elevato numero di termini impiegati (*darzustellen, bildenden Künstlern, Betrachtung, Zeichnungen, Kunst, Darstellung*) nel sintetico testo della premessa, la cui netta prevalenza, tuttavia, non contrasta con il principio di una coesistenza interdipendente con la componente verbale, indica anzi un amalgamarsi delle due diverse modalità espressive che fin da subito vengono poste sullo stesso piano epistemologico ed ermeneutico.

radice aggettivale *dicht-* in «Dichtungen», è di per sé istruttivamente allusiva dell'intrinseca difficoltà di orientamento nei tortuosi meandri di quel metaforico percorso di lettura del quale il «Labyrinth» è referente mitico dal forte potere evocativo.

Il «Leitfaden» che àncora la percorribilità narrativa della planimetria labirintica dei miti antichi a una loro propedeutica «aufmerksame Betrachtung», la quale per analogia di significato⁷ prelude, a sua volta, all'individuazione del corretto «Gesichtspunkt» da cui leggerli, è il secondo indizio che rinvia in modo inequivocabile al celebre e affascinante mito cretese del labirinto per antonomasia, quello fatto costruire da Minosse per imprigionarvi il Minotauro.

Del simbolico labirinto minoico con la sua natura incerta ed enigmatica, oltre alle note vicende mitologiche incentrate sulle figure principali di Teseo e Arianna, Moritz riprende l'articolato disegno architettonico tipicamente circolare, così come rappresentato sulle monete di Cnosso del VI secolo a.C., nonché l'esecuzione con grande perizia da parte del mitico costruttore Dedalo, nome fatto risalire comunemente al greco *daidàllein* che indica “lo svolgere un lavoro a regola d'arte”⁸, e infine l'associazione delle sue numerose e sinuose circonvoluzioni spiraliformi all'idea sfuggente di ignoto che ne fa la rappresentazione ideale di un viaggio iniziatico nell'Oltretomba⁹, immagine verosimilmente supportata da alcune etimologie che identificano il radicale *la* del greco *labýrinthos* con l'idea di scavo nella roccia o nel terreno¹⁰.

⁷ *Betrachtung* indica alla lettera “l'osservare, il porre attentamente [come precisa Moritz] lo sguardo su qualcosa o su qualcuno”, *Gesichtspunkt* significa “punto di vista”. In senso figurato si ha per entrambi i termini uno slittamento semantico dalla percezione visiva concreta alla speculazione razionale astratta e all'angolatura prospettica da cui questa procede. Tale ambivalenza, tutt'altro che casuale, sembra rientrare ancora una volta nella scelta consapevole e mirata, da parte dell'autore, di affiancare e intersecare ripetutamente, anche a livello lessicale, le due componenti del linguaggio-riflessione e dell'arte-contemplazione attiva.

⁸ Cfr. la voce “Labirinto” in A. FERRARI, *Dizionario dei luoghi del mito. Geografia reale e immaginaria del mondo classico*, Bur, Milano 2011.

⁹ Cfr. M. BETTINI-S. ROMANI, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2015, p. 58.

¹⁰ Cfr. A. FERRARI, *Dizionario dei luoghi del mito*, cit., “Labirinto”.

Visitando i dintorni di Napoli che nella tradizione letteraria antica avevano fatto da sfondo ad avvenimenti mitologici¹¹, Moritz, convinto del potente influsso esercitato dalla natura sull'immaginario umano¹², si lascia ispirare dalla vista del lago Averno¹³ per l'ambientazione del «mondo delle ombre» descritto nell'ultimo capitolo della *Götterlehre*:

– Weiter westwärts übers Meer an den Küsten Italiens dachte man sich bei dem Gift aushauchenden See Avernus, über den kein Vogel fliegen konnte, einen Eingang in die Unterwelt; zuletzt ließ man bis an die Wohnung der Nacht, am westlichsten Ufer des Ozeans,

¹¹ «Wir Fremden haben bei dieser reizenden Jahreszeit hier keine Ruhe; kleine Reisen nach Fraskati und Tivoli wollen uns nicht mehr genügen; die sanfte Frühlingsluft lockt uns nach Neapel. Unsre Reise sollte erst längs der Küste hin zu Wasser angestellt werden; wir schiften im Geiste schon an den Ufern vorbei, wo Aeneas landete, und Ulysses mit seinen Gefährten den gefährlichen Wohnsitz der mächtigen Circe betrat.» (K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 6. April 1787, p. 189).

¹² «Den besten Aufschluß über die Fabel giebt die Wirklichkeit. Auch schöpfte die Phantasie der Alten am unmittelbarsten aus der umgebenden Natur; darum fehlte es auch ihren Bildungen nie an Kraft und Fülle.» (*Ivi*, den 21. April 1787, “Die phlegräischen Gefilde”, p. 220). Ne è un esempio suggestivo il canto delle Sirene, la cui origine mitologica viene rintracciata da Moritz nella musicalità delle onde che si infrangono nelle insenature degli scogli nel Golfo di Sorrento: «Die wunderbarsten Töne bilden sich hier, wo sich die Wellen in den Höhlungen der Felsen brechen. Sollte nicht vielleicht dies musikalische Geräusch die Fabel von dem Gesange der Sirenen veranlaßt haben, die nach den alten Dichtungen hier ihren Wohnsitz hatten, und den vorbeisegelnden Schiffer, durch ihre melodischen Töne, heranlockten, daß er an diesen Felsen scheitern mußte.» (*Ivi*, den 26. April 1787, “Landung am Ufer von Surrent”, p. 220). La fantasia alimentata nel suo slancio creativo dal paesaggio naturale mediterraneo e dal rapporto dei popoli con l'ambiente circostante viene avvertita da Moritz come peculiarità propria degli antichi: «Hier [in Italien] wird freylich auch die Phantasie nicht so, wie bey den nordischen Völkern, durch die Ungemächlichkeiten des Klima und der Witterung aus den Regionen des Lebens hinweggedrängt, sondern sie kann ruhig auf den Gegenständen der wirklichen Welt verweilen, und findet reichen Stoff, sich zu beschäftigen.» (*Ivi*, Rom, den 20. September 1786, “Volksaberglaube”, pp. 305-306).

¹³ «Diese Gegenden waren es also, wo die Ideen aus der Fabelwelt, von dem Eingange in das Reich des Pluto, und von dem öden Reich der Schatten sich bildeten oder, von fremden Boden verpflanzt, hier eine neue Heimath fanden. In der Tiefe, von Hügeln rund umgeben, liegt der See, der ehemals, von dichtem Walde umschattet, in seinem grausvollen Dunkel den Blick in die Unterwelt zu eröffnen schien, über welchem, von pestilenzialischen Dünsten verscheucht, kein Vogel in den Lüften schwebte und wo man, als am Eingange der Schattenwelt, den Seelen der Abgeschiedenen Opfer brachte.» (*Ivi*, den 18. April 1787, “Der Avernische See”, p. 213). Si tratta di un evidente prestito virgiliano: «V'era una profonda grotta, immane di vasta apertura, / rocciosa, difesa da un nero lago e dalle tenebre dei boschi, / sulla quale nessun volatile poteva impunemente dirigere / il corso con l'ali; tali esalazioni si levavano / effondendosi dalle oscure fauci alla volta del cielo.» (*Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano 1989, VI, 237-241, p. 269).

das weite Reich des Pluto grenzen, gleichsam, als ob man gern an die Vorstellung vom Sonnenuntergang auch die Ideen des Aufhörens und Verschwindens knüpfte.¹⁴

Qui Moritz ricostruisce brevemente sia l'incontro di Ulisse con le ombre dei defunti modellato sulla *nékya* ("evocazione dei morti") dell'XI libro dell'*Odissea*, sia la discesa di Enea nell'Averno narrata nel VI canto dell'*Eneide*.

Quella compiuta da Ulisse nella *Götterlehre* – come del resto nel testo omerico, dove manca una precisa topografia dell'Ade, tipica invece del racconto di Virgilio – non è una vera e propria visita dell'Aldilà: sono le anime dei dipartiti ad assembrarsi intorno all'eroe greco che si arresta sulla soglia:

Als Ulysses auf den Befehl der Circe zu den Schatten stieg, versammelten sich um die Grube, in welche er das schwarze Blut der Opfertiere fließen ließ, die Seelen der abgeschiednen Jünglinge, Jungfrauen, Männer, im Kriege getötet, und Greise, die vieles erlitten hatten.¹⁵

Le anime si presentano a Ulisse come corpi inconsistenti, reali e riconoscibili ma pur sempre dotati di scarsa attività vitale. Vano è infatti il tentativo di Ulisse di abbracciare la madre morta¹⁶, o lo sforzo di Agamennone il quale, con le braccia tese verso il compagno d'armi nella guerra di Troia, non riesce tuttavia a muoversi:

– Seine Mutter erschien ihm, und als er sie umarmen wollte, wich ihr Schatten zurück; sie lehrte ihn, daß die Seele, sobald der Körper zerstört ist, wie ein Traum davonflieht. Der Schatten des Agamemnon streckte nach dem Ulyß seine Arme aus, aber in den Gliedern war keine Kraft mehr.¹⁷

¹⁴ GL, p. 286.

¹⁵ *Ivi*, p. 288.

¹⁶ In Omero, per ben tre volte Odisseo cerca di abbracciare la madre Anticlea, ma a ogni tentativo si ritrova a non stringere che aria tra le mani: «E mi slanciai tre volte, il cuore mi obbligava a abbracciarla: / tre volte dalle mie mani, all'ombra simile o al sogno, / volò via» (*Odissea*, XI, 206-207).

¹⁷ GL, p. 288.

Virgilio, pur aderendo all'illustre precedente omerico, inscena per Enea una vera e propria catabasi, strutturata su una geografia sotterranea alquanto definita che costituirà, peraltro, il punto di riferimento fondamentale per l'Aldilà dantesco.

Nel ripercorrere la discesa agli Inferi di Enea, Moritz tralascia di menzionare la Sibilla cumana che gli fa da guida e, dopo un rapido cenno ai bimbi morti di morte precoce, agli innocenti condannati per ingiusta sentenza, ai suicidi sprezzanti della vita terrena e ora lacerati dal rimpianto, e alle anime consunte da un amore infelice, si sofferma infine su quella che gli si manifesta come la sintesi di due diverse visioni antiche dell'Oltretomba:

Zur Linken war der Tartarus, in welchem die Verächter der Götter ihren Frevel büßten; zur Rechten war Elysium, der Aufenthalt der Seligen und vorzüglich der Seelen der Menschen aus den bessern goldnen Zeiten, die noch mit keinen Verbrechen sich befleckt hatten. Hier war es auch, wo Äneas seinen Vater Anchises fand, welcher ihn über Geburt und Tod, über Werden und Vergehen geheimnisvolle Dinge lehrte und die dunkle Zukunft vor seinem Blick enthüllte.¹⁸

Lungi dal voler semplicemente rispettare un ordine cronologico di influenze letterarie che richiami il debito virgiliano nei confronti di Omero, l'interesse di Moritz sembra tutto rivolto a fissare come immagine di chiusura della sua *Schattenwelt* la mutata concezione dell'Aldilà rispetto al modello omerico: con Virgilio non si ha più, di fatto, un mondo d'identica tenebra in cui innocenti e colpevoli si dolgono parimenti, bensì una separazione netta fra la sorte oltremondana delle anime dei malvagi, costrette a espiare nel Tartaro il male commesso, e quella dei beati, destinati a dimorare in eterno nei campi Elisi.

In Moritz le sedi di beatitudine idealizzate dalla fantasia nel *topos* letterario del *locus amoenus* sembrano in tal modo assolvere, quali terre fluttuanti di confine, al compito di rinnovare il contraltare oscuro e spaventoso del *locus horridus* che le prefigura¹⁹.

¹⁸ *Ivi*, pp. 288-289.

¹⁹ «Der Tartarus oder Erebus war eigentlich die Wohnung der Nacht [...] – Da waren aber auch in dem Atlantischen Ozean, nahe an den Grenzen der Nacht, die Inseln der Seligen, auf denen ein

È a partire dunque da questo primo, essenziale ma ricchissimo nucleo narrativo-metaforico-figurale schizzato nella premessa alla *Götterlehre* che Moritz intende tracciare il suo nuovo percorso esegetico dei miti degli dèi e degli eroi antichi, inscrivendolo in una personalissima dimensione ciclica, chiaroscurale, in perenne divenire, avulsa da ogni precedente impostazione manualistica tradizionalmente ispirata a criteri espositivi lineari di tipo esclusivamente cronologico-genealogico.

Di tutte le figure mitologiche che popolano e animano i quindici capitoli²⁰ della *Götterlehre*, il labirinto è quella che indubbiamente rappresenta il terreno più fertile e congeniale al progressivo dispiegarsi e configurarsi della *Sprache der Phantasie* quale spazio di confine e veicolo di comunicazione privilegiato fra ciò che esiste e risulta ben definibile nella realtà geografica del mito e ciò che invece pertiene al regno del sogno e del fantastico entro il quale la *Einbildungskraft* poetica, assimilabile per il forte impulso creativo al *poiéin* degli antichi Greci, proietta le sue *Bildungen*²¹, creazioni proteiformi in costante evoluzione da forme embrionali e inafferrabili a elementi figurali sempre più nitidamente precisati e complessi.

Ben integrata nel vasto scenario caleidoscopico della mobilità e del mutevole appare in questo senso la poesia di Goethe²² *Meine Göttin*, inserita come incisiva

ewiger Frühling herrschte. – An ebendiesem dämmernden Horizonte ruhte der Himmel auf des Atlas Schultern. – Auch hatte die Einbildungskraft die fabelhaften Gärten der Hesperiden hieher versetzt, und die Hesperiden selber waren Kinder der Nacht. – Sowie aber irgendein Land von Griechenland westwärts lag, es mochte nun näher oder entfernter sein, trug die Phantasie jene schwankenden Begriffe darauf über.» (*Ivi*, p. 285).

²⁰ Interessante per il reiterato confronto con Ovidio è l'analogia con i 15 libri in cui risultano suddivise le *Metamorfosi* dell'autore latino.

²¹ Il sostantivo *Bildung* nell'accezione letterale di "formazione" e il verbo *bilden*, sempre nel significato di "formare, plasmare, forgiare", data anche l'alta frequenza di occorrenze con cui ricorrono nel testo della *Götterlehre*, rivestono un'importanza capitale nel precisare il processo metamorfico che fa da sostrato teorico-narrativo all'intera opera, ma è interessante notare come ad ampliarne la valenza concettuale e a fissarne in immagine la virtù creativa sia proprio la radice *Bild*, su cui il traduttore italiano è portato a soffermarsi, scontrandosi poi con l'inevitabile difficoltà, anzi con l'impossibilità di restituire completamente in un unico termine la fondamentale duplicità quasi sinestetica di senso, per quanto in bilico fra ambiti semantici contigui (in ultima analisi, dar forma nell'immaginario comune implica ovviamente il rendere un qualcosa visibile).

²² Pubblicata sul «Tierfurter Journal» nel 1781, venne inviata il 15 settembre dell'anno precedente a Charlotte von Stein con una lettera d'accompagnamento in cui Goethe chiariva lo stato d'animo

chiosa finale nel capitolo introduttivo²³ alla *Götterlehre*. Nel testo goethiano, primo in ordine di apparizione fra gli altri²⁴ sapientemente collocati da Moritz in snodi centrali dell'opera, la Fantasia, una sorta di musa ispiratrice, viene celebrata come una dea e descritta appunto come «[s]eltsamste[...] Tochter Jovis»²⁵, «ewig beweglich[...]»²⁶ e «[i]mmer neu[...]»²⁷. In mancanza di un protagonista assoluto o di un episodio che nel ricorrente sconfinamento di una vicenda mitica nell'altra rivesta la funzione di centro diegetico dell'opera, l'unità è garantita dal mutamento di cui la Fantasia nei suoi peculiari guizzi creativi si fa portavoce, sottolineando insieme ai caratteri oppositivi delle forme da lei plasmate e narrate gli elementi di continuità che evitano alla natura antica di perdersi nella nuova.

Arianna, la cui presenza implicita nella premessa alla *Götterlehre* aleggia tra le righe in stretta connessione metonimica con uno dei suoi attributi iconografici classici²⁸, il filo, è figlia del labirinto minoico in tutte le variegata sfaccettature e stratificazioni del racconto mitico che la riguarda. Nella sua storia si entra agilmente ma ben presto se ne perdono le tracce, qualora si pretenda di uscirne con un resoconto univoco. Nella pluralità di varianti che il mito della principessa cretese conosce, il modello ovidiano²⁹ è per Moritz predominante. Vi attinge nuovamente, istituendo per mezzo dell'elemento tessile comune³⁰ un'eloquente contiguità tematica con la figura di Filomela introdotta nel precedente saggio estetico *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* e qui riaccolta per accostamento con

ispiratore di quei versi scritti «in der Zeit seiner angestrengsten Beamtentätigkeit», come spiega Erich Trunz nella Hamburger Ausgabe delle opere di Goethe da lui curata (cfr. *op. cit.*, Bd. 1, Hamburg, Wegner, 1948, p. 536).

²³ Cfr. n. 3.

²⁴ *Prometheus* (1773-1774), *Grenzen der Menschheit* (1781), *Ganymed* (1774), oltre ad alcune citazioni tratte dal dramma *Iphigenie auf Tauris* (1787).

²⁵ GL, p. 13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Oltre alla conocchia con il filo, l'altro attributo con cui la principessa cretese viene solitamente rappresentata è la corona luminosa.

²⁹ Il riferimento è al libro VIII delle *Metamorfosi*.

³⁰ Qui richiamato a livello lessicale non solo dal più evidente *Leitfaden*, ma anche dal participio *ingewebt*.

Arianna – della quale condivide in primo luogo la *metis*, astuzia che trova il suo correlativo oggettivo nel filo – ma soprattutto come proiezione funzionale del linguaggio visivo della *Götterlehre*.

Tutt'altro che appeso a un filo, dunque, il collegamento con il mito cretese appare inoltre giustificato dalle connotazioni infernali della storia di Filomela, che nel percorso teorico-letterario di Moritz in qualche modo preludono all'ingresso di Teseo nel labirinto descritto nel capitolo della *Götterlehre* dal titolo *Das götterähnliche Menschengeschlecht* come una vera e propria discesa agli Inferi³¹:

Nun wählte auch Theseus nach dem Ausspruch des Orakels die Liebe zur Führerin, indem er aus den Händen der Ariadne den Knäul empfing, der ihm einen sichern Ausgang aus dem Labyrinth verschaffte. Mit dem Faden der Ariadne in der Hand stieg er nun mutig mit seinen Gefährten in die unterirdische Wölbung nieder, bis er selbst an den Aufenthalt des Minotaurus kam, mit dem er sich in Kampf einließ und ihn mit Hülfe der Ratschläge Ariadnens überwand.³²

Il labirinto è un luogo oscuro e inquietante dove ci si può perdere, ma è anche uno spazio aperto dal quale si può sempre uscire, ed è a questo modello, assimilabile al dualismo *Zerstörung-Bildung* ampiamente illustrato nella *Bildende Nachahmung des Schönen*, che la mitologia di Moritz si adegua.

Il labirinto nella sua totale assenza di punti di riferimento è la derivazione materica del caos primigenio dove «l'occhio della Fantasia» più non penetra e la notte e l'oscurità imperano³³, ma anche dove il lato più spaventoso si ammantava di

³¹ «[...] stieg er nun mutig [...] in die unterirdische Wölbung nieder». Se l'elemento sotterraneo dato da *unterirdische Wölbung* ("antro sotterraneo") e amplificato dal verbo di movimento (verso il basso) *niedersteigen* ("scendere") suggeriscono l'immagine già di per sé vivida di una possibile discesa nell'Ade, l'aggettivo *mutig* ("coraggioso"), rinviando alla buona dose di audacia necessaria ad affrontare un simile viaggio, la fissa in modo efficace.

³² GL, p. 215.

³³ L'immagine dell'occhio e del campo visivo ottenebrato dal buio dell'Oltretomba ritorna alla fine della *Götterlehre* nella descrizione di Pluto, dio dei morti ricollegato al suo omologo greco, Ade, il quale impersonava a partire dall'etimologia del nome ("l'invisibile") tutte le caratteristiche dei defunti, tra cui proprio l'invisibilità: «Der König der Unterwelt hieß bei den Griechen Ades oder Aides, der Unsichtbare, Unbekannte; – selbst sein Name bezeichnete das Dunkel, in welches noch kein sterbliches Auge blickte.» (GL, p. 286). È opportuno rilevare a questo proposito come la rara scelta dell'onomastica greca per le divinità dell'Olimpo moritziano ricada esclusivamente nell'ambito di una necessità di precisazione etimologica. Altro esempio in tal senso è offerto dal riferimento alle *Heraia*, processioni che per il capodanno si svolgevano ad Argo in onore della dea

fascino per il tenue bagliore del genio creativo antico, e dove alle tenebre del Tartaro subentra la bellezza immortale di Amore:

Da, wo das Auge der Phantasie nicht weiter trägt, ist Chaos, Nacht und Finsternis; und doch trug die schöne Einbildungshaft der Griechen auch in diese Nacht einen sanften Schimmer, der selbst ihre Furchtbarkeit reizend macht. – Zuerst ist das Chaos, dann die weite Erde, der finstere Tartarus – und Amor, der schönste unter den unsterblichen Göttern.³⁴

Con evidente riferimento alla *Teogonia* di Esiodo, la più antica raccolta di storie sull'origine e la genealogia degli dèi della mitologia classica a noi nota:

Dunque, per primo fu Caos, e poi
Gaia dall'ampio petto [...]
poi Eros, il più bello fra gli immortali [...].
Da Caos nacquero Erebo e nera Notte.
Da Notte provennero Etere e Giorno
che lei concepì a Erebo unita in amore.³⁵

ma con un debito altrettanto palese nei confronti della cosmogonia ovidiana illustrata nel primo libro delle *Metamorfosi*³⁶:

Prima che esistessero il mare, la terra e il cielo che tutto ricopre, l'universo aveva un unico, indistinto aspetto che fu chiamato Caos: una massa informe e inarticolata, nient'altro che un gran peso inerte, un'accozzaglia disordinata di atomi non connessi tra loro. [...] nulla aveva una sua forma definita ma il conflitto era perpetuo, perché in un unico corpo si affrontavano il caldo e il freddo, l'umido e il secco, il leggero e il pesante.³⁷

greca Hera, per genealogia e tratti distintivi assimilata dalla religione romana alla figura di Giunone: «In Argos wurden der Juno die Heräen gefeiert, die von ihrer griechischen Bedeutung Hera den Namen führten, wobei die Priesterin der Juno wie im Triumph auf einem Wagen zum Tempel der Götter fuhr und eine Hekatombe von weißen Rindern ihr zum Opfer brachte.» (*Ivi*, p. 142).

³⁴ *Ivi*, p. 16.

³⁵ ESiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Bur, Milano 2013, vv. 116-125, pp. 71-73.

³⁶ *Ivi* vv. 5-88.

³⁷ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, testo latino a fronte, Bur, Milano 2014, p. 45 e p. 47.

Moritz pone alle origini del mito ricostruite nel primo capitolo narrativo³⁸ della sua poetica degli dèi la congiunzione di estremi opposti che si susseguono in una trasformazione infinita dal meno perfetto al più perfetto, dal meno organizzato al più organizzato, dall'ombra alla luce:

Gleich im Anfange dieser Dichtungen vereinigen sich die entgegengesetzten Enden der Dinge; an das Furchtbarste und Schrecklichste grenzt das Liebenswertigste. – Das Gebildete und Schöne entwickelt sich aus dem Unförmlichen und Ungebildeten. – Das Licht steigt aus der Finsternis empor. – Die Nacht vermählt sich mit dem Erebus, dem alten Sitze der Finsternis, und gebiert den Äther und den Tag. Die Nacht ist reich an mannigfaltigen Geburten, denn sie hüllt alle die Gestalten in sich ein, welche das Licht des Tages vor unserm Blick entfaltet.³⁹

In un gioco antitetico e suggestivo di luci e ombre si articola dunque nelle sue varie declinazioni metamorfiche lo schema narrativo di morte e rinascita che, intessuto in una fitta trama di racconti di respiro diseguale e con richiami interni dalla spiccata funzione coesiva, presiede a tutto l'impianto strutturale della *Götterlehre*, ricalcato sulla complicata planimetria circolare del labirinto. Il cerchio si apre con il labirinto metafora della difficoltà oggettiva del narrare e archetipo del viaggio spaventoso nelle profondità tenebrose dell'Ade, nella «unterirdische Wölbung»⁴⁰, ma anche con l'immagine del Caos inteso nella sua accezione etimologica primaria di voragine, abisso spalancato nel vuoto, nella notte del Tartaro, e si chiude con il capitolo intitolato *Die Schattenwelt*, dedicato alle figure sotterranee dell'Oltretomba, fra cui le stesse che hanno segnato il passaggio iniziale dal Caos al Cosmo.

Se il labirinto impone un primo riferimento implicito alla storia di Arianna, il Caos da cui Amore discende ci conduce, seppur con un salto notevole, alla favola di Amore e Psiche narrata nel capitolo conclusivo della *Götterlehre*:

³⁸ Dal titolo *Die Erzeugung der Götter*.

³⁹ GL, p. 16.

⁴⁰ *Ivi*, p. 215.

Eine der reizendsten Dichtungen ist die vom Amor und der Psyche. – Unter der Psyche, mit Schmetterlingsflügeln abgebildet, dachte man sich gleichsam ein zartes geistiges Wesen, das, aus einer gröbern Hülle sich emporschwingend und verfeinert zu einem höhern Dasein, zu schön für diese Erde, durch Amors Liebe selbst beglückt, zuletzt mit ihm vermählt ward und an der Seligkeit der himmlischen Götter teilnahm. – Der Name Psyche selbst bedeutet sowohl einen Schmetterling als die Seele. – Die zartesten Begriffe von Tod und Leben sind dieser Dichtung eingewebt, welche gleichsam über die Schauer der Schattenwelt einen sanften Schleier deckt.⁴¹

Calato in una dimensione vagamente acronica, il grande intreccio narrativo della *Götterlehre* è disposto secondo un principio ordinatore che imprime all'intero disegno una forte tensione dall'alto verso il basso, dal divino all'umano, *iter* suggerito anche dalla scelta accorta dei titoli relativi agli otto capitoli del corpo centrale⁴², entro i quali si innestano poi spinte orizzontali di forme in movimento soggette, come la narrazione stessa, alla legge universale della metamorfosi.

Nei racconti mitologici di Arianna e Psiche si osserva lo stesso dinamismo verticale, solo che stavolta la sintesi degli opposti si realizza lungo la direttrice opposta, nell'istante in cui il divino, invece di scendere sulla terra per assimilarsi con l'umano, si abbassa sull'umano per elevarlo e ricomprenderlo nella sua aurea di divinità.

I riti iniziatici e i riferimenti al mondo infero adombrati in entrambi i miti vengono ricomposti nella *Götterlehre* in una dimensione armonica che vede preservato il dualismo filosofico *Zerstörung-Bildung* connaturato a tutta l'opera nella conquista dell'immortalità da parte delle due figure femminili.

⁴¹ Ivi, p. 294. Il racconto più completo che ci è giunto di questa bellissima favola è quello inserito tra la fine IV e la fine del VI libro del romanzo *Le Metamorfosi* di Apuleio, noto anche con il titolo *L'Asino d'oro*.

⁴² Alla premessa fa seguito una sezione con l'introduzione teorica e quattro capitoli narrativi che preludono agli otto capitoli centrali, suddivisi per aree tematiche che tracciano un percorso di avvicinamento del divino all'umano espresso già nel titolo di ciascuno: *Die alten Götter*; *Jupiter, der Vater der Götter*; *Die neue Bildung des Menschengeschlechts*; *Die menschenähnliche Bildung der Götter*; *Die heiligen Wohnplätze der Götter unter den Menschen*; *Das götterähnliche Menschengeschlecht*; *Die Wesen, welche das Band zwischen Göttern und Menschen knüpfen*; *Die Lieblinge der Götter*. Seguono infine i due capitoli conclusivi intitolati *Die tragischen Dichtungen* e *Die Schattenwelt*.

Nella versione ovidiana⁴³ del mito seguita da Moritz, Arianna, abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso dopo la fuga da Creta, viene trovata addormentata sulla spiaggia dal dio Bacco che le toglie la corona dalla fronte e, lanciandola verso il cielo, la trasforma in luminosa costellazione perpetua in segno della loro unione e dell'immortalità che egli ottiene per lei:

Ariadne entfloß mit ihrem geliebten Theseus; sie landeten auf Naxos, wo Theseus auf den Befehl der Götter sie verließ, weil Ariadnens Reize den Bacchus selber gefesselt hatten, der hier die einsame verlaßne Schöne unter nächtlichem Himmel schlummernd fand und, da sie erwachte, zum Zeichen seiner Gottheit die Krone von ihrem Haupte gen Himmel warf, wo sie als ein leuchtendes Sternbild glänzte und Zeuge der Vermählung der Ariadne und des Bacchus war.⁴⁴

Le nozze tra l'umano e il divino a cui, per le ragioni sopra addotte, indirettamente si rinvia nella premessa iniziale alla *Götterlehre* ritornano quindi sublimite, alla fine dell'opera, nella speciale immortalità conseguita da Psiche, ammessa fra suoni e canti nel coro degli dèi tutti:

Kaum war sie der Unterwelt entstiegen, so nahm sie den Deckel von der Büchse, aus welcher ein höllischer Dampf ihr entgegenstieg, der sie in einen tiefen Todesschlummer senkte, von welchem Amor, der schon lange unsichtbar über ihr schwebte, sie wieder weckte und über diesen zweiten Rückfall in Eitelkeit und Neugier ihr nur sanfte Vorwürfe machte; denn schon war sein Entschluß gefaßt, sich mit der Psyche zu vermählen; sie ward auf seine Bitte beim Jupiter unter die Zahl der Götter aufgenommen; auch Venus ward versöhnt; Gesang und Saitenspiel ertönte, und das ganze Chor der Götter nahm an der Hochzeitfeier des himmlischen Amors teil, mit welchem Psyche, wie der Götterfunken mit seinem Ursprunge, sich vermählte.⁴⁵

⁴³ «L'eroe [Teseo] subito fuggì per mare, portando con sé la figlia di Minosse, verso l'isola di Dia [antico nome di Nasso]; ma giunto su quel lido, crudelmente vi abbandonò la sua compagna. La fanciulla derelitta si disperava, ma Bacco venne a porgerle il suo aiuto e il suo amore; per renderla famosa, immortalandola con una costellazione, le tolse dalla fronte la corona e la lanciò verso il cielo. Mentre quella volava nell'aria leggera le sue gemme si mutarono in fiamme fulgenti e, mantenendo la disposizione a corona, si fissarono in un punto che si trova a metà tra il ginocchio di Nisso e colui che tiene il serpente.» (Ovidio, *op. cit.*, p. 461).

⁴⁴ GL, p. 216.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 297-298.

Degno coronamento del ciclico avvicinarsi di contrapposizioni, parallelismi e assonanze, questo trionfo sembra voler inoltre celebrare l'immortalità dell'arte e della letteratura che Moritz fonde nella sua mitologia in un unico «in sich vollendetes Ganze»⁴⁶.

2.2 *Figure mitiche in movimento*

2.2.1 *L'incontro di umano e divino nell'itinerario mitologico tracciato dagli inserti goethiani*

Il «Leitfaden» in cui secondo una dialettica di orizzontalità e verticalità si dipana nella mappatura labirintica della *Götterlehre* la ricezione delle figure mitologiche sospese fra terra e cielo è idealmente lo stesso filo che, ben impresso nella memoria collettiva della cultura occidentale, guida Teseo in salvo dopo l'uccisione del Minotauro. Ma accanto alla figura di Arianna, che tanto spazio occupa nella tradizione del mitologema cretese, il personaggio leggendario, forse storicamente esistito, che maggiormente concorre al successo dell'impresa realizzata dall'eroe ateniese è in realtà Dedalo, l'artigiano divino divenuto il prototipo dell'inventore e dell'artista dotato di talento geniale e abilità tecnica nella sua multiforme attività manuale. I «Ratschläge»⁴⁷ che l'Arianna di Moritz dà al proprio amato sono evidentemente da ricondurre alle istruzioni circa l'uso del famoso gomitolo che lei stessa, prima di donarlo a Teseo, riceve da Dedalo insieme alla mappa del labirinto⁴⁸.

Se, come argomentato nel primo paragrafo di questo capitolo, l'immagine archetipica del labirinto fissata da Moritz nella premessa alla *Götterlehre* permette di inferire motivi, richiami e comparazioni con chiaro valore prolettico rispetto alle vicende del vasto spettro mitografico prospettato nell'opera, Dedalo, al pari di

⁴⁶ Karl Philipp Moritz. *Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, *Über die Allegorie*, p. 1008.

⁴⁷ GL, p. 215.

⁴⁸ Cfr. M. BETTINI-S. ROMANI, *Il mito di Arianna*, cit., pp. 69-70, dove l'attribuzione della strategia del filo a Dedalo viene suffragata con gli scolii bizantini a Omero.

Teseo e Arianna, è figura evocata che evoca a sua volta, ma è anche, superiore in questo a Teseo e Arianna, artefice del labirinto e ideatore del filo che, sul piano metaforico, serve all'autore e al lettore della *Götterlehre* per potersi orientare al suo interno. Dedalo è inoltre protagonista, insieme al figlio Icaro, del «folle volo» che, oltre a introdurre per associazione di idee il già citato moto ascensionale lungo il quale si sviluppano le parabole mitiche delle figure moritziane, appare strettamente legato alla libera creatività artistica che si esprime nell'abile realizzazione delle ali di penne e cera, costruite per fuggire dalla prigione del labirinto in cui Minosse li aveva rinchiusi:

Als Minos aber nachher den Dädalus mit seinem Sohn Ikarus in dem von dem Künstler selbst erbauten Labyrinth gefangenhielt, so strebte die eingehemmte Kunst, selbst das Unmögliche zu versuchen und, weil nur ein Ausgang nach oben war, mit angesetzten künstlichen Flügeln sich in die Lüfte emporzuheben. Dädalus suchte mit klebendem Wachs die Fugen der Flügel zu verbinden und legte sie sich und seinem Sohn an, den er vorher sich üben ließ, allmählich sich emporzuschwingen.⁴⁹

Del noto episodio che si conclude con la morte di Icaro, il quale, incurante dei moniti del padre e vittima della propria *hybris*, muore precipitando in mare dopo essersi bruciato le ali per l'eccessiva vicinanza al sole, Moritz isola il tratto dell'arte colta nella sua condizione di sofferta costrizione da cui muove lo *Streben*, l'anelito verso l'alto, l'impulso innovativo a sperimentare vie inesplorate, ad affinare l'inventiva ricca di risorse riconosciuta ovunque a Dedalo nel mondo antico come proverbiale: «[...] sein Name [Dädalus] ward zum Sprichwort, worunter man alles sinnreich Erfundne und Künstliche mit einemmal begriff»⁵⁰.

La funzione demiurgica dell'arte legata alla figura leggendaria di Dedalo e alla sua *téchne* è l'aspetto che maggiormente interessa e affascina Moritz, il quale

⁴⁹ GL, p. 211.

⁵⁰ *Ibidem*.

nell'*incipit* del profilo a lui dedicato nella *Götterlehre* ne esalta in primo luogo la somma capacità scultorea, attestata dalle fonti antiche⁵¹, di plasmare statue viventi:

Dädalus, der aus dem königlichen Geschlecht der Erechthiden stammte, gab, nach der Dichtung, den Bildsäulen, die er verfertigte, Leben und Bewegung.

Er war es, der zuerst die dicht aneinander geschlossenen Füße, so wie man sie noch an den ägyptischen Bildsäulen sieht, voneinander trennte, die dicht anliegenden Arme vom Rumpfe löste und seinen Bildsäulen eine fortschreitende Stellung gab. Was Wunder, daß dieser ganz neue Anblick jeden in Erstaunen setzte und die Sage veranlaßte, daß die Bildsäulen des Dädalus sich bewegten.⁵²

L'introduzione, rispetto alla statuaria egizia, di importanti accorgimenti stilistici – la separazione dei piedi e lo scostamento delle braccia dal tronco – che alimentavano l'illusione del movimento e conferivano simbolicamente vita alle immagini rappresentate, è motivo di ammirazione per l'arte di Dedalo che, racchiudendo in sé un qualcosa di sublime e divino, diviene oggetto di culto imperituro: «In diesem ersten Schritt des Dädalus in der Kunst lag etwas Hohes und Göttliches, das die Verehrung und Bewundrung der Nachwelt auf sich zog und den Namen des Künstlers unsterblich machte»⁵³.

Il rapporto mimetico della plastica con i modelli originali di cui le sculture dedaliche riproducono la straordinaria vitalità prefigura, nel gioco prolettico di analogie e corrispondenze creato ad arte nella sezione proemiale della *Götterlehre*,

⁵¹ La testimonianza più completa in merito è data da Diodoro Siculo nella sua *Biblioteca storica* (IV, 76, 1-3): «Nello scolpire gli *agalmata* egli [Dedalo] fu tanto superiore a tutti gli uomini, che le generazioni posteriori inventarono una storia su di lui secondo la quale le statue fatte da lui erano come esseri viventi. Infatti potevano vedere, camminare e in sostanza preservavano così bene le caratteristiche dell'intero corpo, che la statua fatta da lui sembrava un essere vivente. E poiché egli fu il primo a rappresentare gli occhi aperti e a rendere le gambe separate, le braccia e le mani staccate dal corpo, era naturale che ricevesse l'ammirazione degli uomini, dal momento che gli artisti che erano venuti prima di lui avevano fatto gli *agalmata* con gli occhi chiusi, con le mani che scendevano lungo i fianchi, e rimanevano attaccate ad essi» (cit. in M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003, p. 198).

⁵² GL, p. 209.

⁵³ *Ibidem*.

il principio di verosimiglianza che sta alla base della creazione dell'uomo da parte di Prometeo.

Attingendo in massima parte a Ovidio⁵⁴ e all'iconografia mitologica che lo ritrae plasmatore di un'umanità nuova cui infonde il soffio della vita⁵⁵, Moritz presenta il titano Prometeo come il simbolo del genio demiurgico che, modellando la creta, crea l'uomo a immagine e somiglianza degli dèi:

[...] Prometheus, welcher die Menschen aus Ton bildete, war ein Sohn des Japet [...]
Prometheus befeuchtete die noch von den himmlischen Teilchen geschwängerte Erde mit Wasser und machte den Menschen nach dem Bilde der Götter, so daß er allein seinen Blick gen Himmel emporhebt, indes alle andern Tiere ihr Haupt zur Erde neigen.
Den Göttern selber also konnte die Phantasie keine höhere Bildung als die Menschenbildung beilegen, weil nichts mehr über die erhabene aufrechte Stellung geht, in welcher sich gleichsam die ganze Natur verjüngt und erst zum Anschauen von sich selber kömmt.⁵⁶

L'umanesimo da cui procede nella visione antropologica di Moritz l'equivalenza fra *bildender Künstler/Schöpfer* e *Bildung* trova espressione autentica nell'azione mitopoietica della fantasia che, attribuendo ai numi dell'Olimpo sembianze e funzioni umane di gran lunga superiori a tutte le manifestazioni

⁵⁴ «Non vi era ancora un essere animato più perfetto di questi e dotato di una mente superiore tale da poter dominare su tutto il resto: nacque allora l'uomo. Forse il sommo artefice, volendo dar vita a un mondo migliore, lo creò direttamente da un seme divino; forse la giovane terra, da poco separata dall'alto etere, conservava in sé il seme del celeste parente: allora il figlio di Giapeto prese un po' di questa terra, la mescolò all'acqua piovana e la plasmò a immagine degli dei che tutto governano. Mentre gli altri animali guardano proni alla terra, l'uomo ebbe in dono un viso rivolto verso l'alto e il suo sguardo mira al cielo e si leva verso le stelle. Fu così che la terra, fino ad allora rozza e informe, fu volta ad assumere figure umane mai prima conosciute.» (OVIDIO, *Le Metamorfosi*, cit., I, 76-88, pp. 49 e 51).

⁵⁵ «Prometheus ist daher auf den alten Kunstwerken ganz wie der bildende Künstler dargestellt, so wie auch auf dem hier beigefügten Umriß, nach einem antiken geschnittenen Steine, wo zu seinen Füßen eine Vase und vor ihm ein menschlicher Torso steht, den er, so wie jene, aus Ton gebildet und dessen Vollendung er zum einzigen Augenmerke seiner ganzen Denkkraft gemacht zu haben scheint. Als es dem Prometheus gelungen war, die göttliche Gestalt wieder außer sich darzustellen, brannte er vor Begierde, sein Werk zu vollenden; und er stieg hinauf zum Sonnenwagen und zündete da die Fackel an, von deren Glut er seinen Bildungen die ätherische Flamme in den Busen hauchte und ihnen Wärme und Leben gab. So ist er hier zum zweitenmal abgebildet, sitzend mit der Fackel in der Hand, über der ein Schmetterling schwebt, welcher den beseelenden Hauch andeutet, wodurch die tote Masse belebt wird. Der bildende Künstler ist zum Schöpfer geworden; seine Bildungen werden ihm gleich.» (GL, p. 28).

⁵⁶ *Ivi*, pp. 26-27.

fenomeniche presenti in natura, afferma in virtù del sincretismo morfologico così operato la divinità dell'umano:

Denn die Strahlen der Sonne leuchten, aber das Auge des Menschen siehet. – Der Donner rollt, und die Stürme des Meeres brausen, aber die Zunge des Menschen redet vernehmliche Töne. – Die Morgenröte schimmert in ihrer Pracht, aber die Gesichtszüge des Menschen sind sprechend und bedeutend.

Es scheint, als müsse die unermeßliche Natur sich erst in diese zarten Umrisse schmiegen, um sich selbst zu fassen und wieder umfaßt zu werden. Um die göttliche Gestalt abzubilden, gab es nichts Höheres als Aug' und Nase, und Stirn und Augenbraunen, als Wang' und Mund und Kinn; weil wir nur von dem, was lebt und diese Gestalt hat, wissen können, daß es Vorstellungen habe wie wir und daß wir Gedanken und Worte mit ihm wechseln können.⁵⁷

Il Prometeo dell'omonimo inno goethiano⁵⁸ che Moritz accoglie in versione integrale nella sua opera sembra incarnare la stessa idea terrestre della divinità sentita ormai inerte e impotente, e collocata dunque in una dimensione non più trascendente ma immanente all'animo umano⁵⁹.

È nel segno di una *Humanität* così concepita che si comprende la presenza nella *Götterlehre* di testi goethiani dove questo ideale, identificandosi progressivamente con il concetto del divino, sviluppa in senso classico le posizioni irrazionalistiche del titanismo stürmeriano⁶⁰, rivelandosi infine funzionale alla teoria antropogenetica di Moritz.

La divisione del mondo rivendicata dal Prometeo goethiano nei confronti di Giove⁶¹ è da intendersi non come negazione radicale della divinità o desiderio di

⁵⁷ Ivi, pp. 27-28.

⁵⁸ Composto originariamente come monologo del dramma incompiuto *Prometheus* (1773), l'inno fu scritto secondo alcuni nel 1773, secondo altri nel 1774, e pubblicato, a insaputa di Goethe, da Friedrich Jacobi in *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn* (Breslau, 1785). Il famoso *Spinoza-Streit* sullo spinozismo di Lessing che ne scaturì spinse Goethe a riconoscere pubblicamente la paternità dell'inno e a inserirlo accanto al *Ganymed* (1774) nel volume VIII delle *Goethes Schriften* (Göschen, Leipzig, 1787-90).

⁵⁹ Cfr. G. BAIONI, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998, I.2: *Il «Prometeo» e la rivolta contro il principio di autorità*, pp. 21-40.

⁶⁰ Cfr. J.W. GOETHE, *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 2011, pp. 33-35.

⁶¹ «Bedecke deinen Himmel, Zeus, / Mit Wolkendunst, / Und übe, dem Knaben gleich, / Der Disteln köpft, / An Eichen dich und Bergeshöhn; / Mußt mir meine Erde / Doch lassen stehn, / Und meine

sopraffazione, ma come rifiuto illuministico del tirannico principio di autorità fondato su un rapporto di subordinazione e come risoluta proclamazione della propria individualità sovrana e della completa autonomia di uno spazio terreno in cui poter inverare la propria genialità creatrice.

Nell'economia generale della *Götterlehre*, dove la plasmabilità della materia prometeica riveste un ruolo cardine, la figura di Prometeo non si esaurisce, tuttavia, nella sola rappresentazione del momento creativo del genio⁶². Dal mitologema di Prometeo Moritz deriva innanzitutto la posizione di inferiorità dell'uomo⁶³, il quale deve appunto la sua origine non direttamente agli dèi sovrani ma a un discendente dei Titani⁶⁴, stirpe invisa alle divinità olimpiche⁶⁵. La facoltà di Prometeo di modellare e animare le sue creature resta alla fine priva di conseguenze. Con il vaso di Pandora che riversa sul genere umano ogni sorta di male che lo affligge, il divario fra la tipica condizione di atarassia degli dèi e quella carica di affanni dei mortali si acuisce⁶⁶, e per di più Giove realizza pienamente la sua vendetta su Prometeo, punendolo e mandando il diluvio universale che inonda la terra distruggendo, con la sola eccezione dei superstiti Deucalione e Pirra, l'intera umanità da lui creata⁶⁷.

Hütte, die du nicht gebaut, / Und meinen Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest.» (GL, pp. 29-30).

⁶² Cfr. S. GÖDDE, *Mythologie als ästhetische Anthropologie. Karl Philipp Moritz' "Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten"*, in «Das Dort ist nun Hier geworden». Karl Philipp Moritz heute, herausgegeben von C. Wingerts Zahn unter Mitarbeit von Y. Pauly, Wehrhahn, Hannover 2010, pp. 155-182, qui p. 176.

⁶³ Nel frammento goethiano invece, contrariamente al mito, Prometeo è figlio di Giove, incarnando così appieno il motivo, caro allo *Sturm und Drang*, del conflitto generazionale tra padri e figli.

⁶⁴ «So untergeordnet ist in diesen Dichtungen der Ursprung der Menschen, daß sie nicht einmal den herrschenden Göttern, sondern einem Abkömmlinge der Titanen ihr Dasein danken.» (GL, p. 26).

⁶⁵ «So verhaßt war den Göttern das Geschlecht des Japet, woraus der Mensch entsprang, auf den in der Folge die unzähligen Leiden sich zusammenhäuferten, wodurch er die Schuld des ihm mißgönnten Daseins vielfach büßen mußte.» (Ivi, p. 27).

⁶⁶ «So schildern die Dichter jene goldnen Zeiten, worauf die Phantasie, von den geräuschvollen Szenen der geschäftigen Welt ermüdet, so gern verweilt. – Nachher aber wurden die Sterblichen die Mühebeladensten unter allen Geschöpfen, und die Dichter schildern die Arbeit und Beschwerden des kummervollen Lebens der Menschen immer im Gegensatz gegen den sorgenfreien Zustand der seligen Götter.» (Ivi, p. 35).

⁶⁷ «Nachdem aus der Büchse der Pandora sich das Unglück über die Menschen verbreitet hatte, schickte Jupiter eine Sündflut, welche das Menschengeschlecht vollends vertilgte, so daß niemand übrigblieb als ein einziges Paar, Deukalion, ein Sohn des Prometheus, und Pyrrha, eine Tochter des Epimetheus, deren schwimmender Nachen sich auf dem Berge Parnassus niederließ, wo ein Orakel der Themis war, das sie wegen der Zukunft um Rat befragten.» (Ivi, pp. 32-34).

Nel culto di Prometeo, vivo soprattutto ad Atene nella celebrazione della *Prometheia*, una corsa con le fiaccole dove il vincitore doveva tagliare il traguardo con la fiamma ancora accesa, Moritz ravvisa la fuggevolezza e la caducità della vita umana⁶⁸ che rimane soggetta alla ferrea necessità del destino immutabile, superiore agli uomini come agli dèi:

Die Alten liebten in ihren Dichtungen vorzüglich den tragischen Stoff, wozu das Verhältnis der Menschen gegen die Götter, so wie sie es sich dachten, nicht wenig beitrug. Auf die armen Sterblichen wird wenig Rücksicht genommen; sie sind den Göttern oft ein Spiel: ihnen bleibt nichts übrig, als sich der eisernen Notwendigkeit und dem unwandelbaren Schicksal zu fügen, dessen Oberherrschaft sich über Götter und Menschen erstreckt.⁶⁹

A partire dalla diade di *Zerstörung* e *Bildung* assunta a principio fondante della *Götterlehre*, è la *neue Bildung des Menschengeschlechts*⁷⁰, quella riconducibile alla terra ripopolata dalle pietre che Deucalione e Pirra si gettano alle spalle, o ai guerrieri nati dai denti di drago seminati da Cadmo, a mettere in risalto la tenacia e il carattere indomito dell'uomo che, pur condizionato nel suo sviluppo dal dolore e dalla violenza, riesce a imporsi come essere autonomo, simile agli dèi con i quali si instaura un rapporto da pari a pari.

Als Hasser des Prometheus und der Titanen Feind suchte Jupiter durch die Beraubung des Feuers die Menschen zu verderben. Aber als die über ihren eigenen Zorn erhabene, ruhige, mit dem Schicksal einverständene Macht sahe er aus der Unterdrückung, die sein eigenes Werk

⁶⁸ «Um die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens zu bezeichnen, wurde zum dankbaren Andenken des Prometheus in Athen ein schönes Fest gefeiert; ihm war nämlich in einiger Entfernung von der Stadt ein Altar errichtet, von welchem man bis zur Stadt einen Wettlauf mit Fackeln hielt. Wer mit brennender Fackel das Ziel erreichte, trug den Preis davon. Der erste, dessen Fackel unterwegs auslöschte, trat seine Stelle dem zweiten, dieser die seinige dem dritten ab und so fort; wenn alle Fackeln verlöschten, so trug keiner den Sieg davon.» (*Ivi*, pp. 35-36).

⁶⁹ *Ivi*, p. 36.

⁷⁰ Questo il titolo dell'ottavo capitolo della *Götterlehre* che, rispetto all'atto creativo di Prometeo descritto nel quarto capitolo intitolato *Die Bildung der Menschen*, ha per tema un secondo mito sull'origine dell'uomo: «Nachdem das Menschengeschlecht nun einmal da war, so schien es unvertilgbar zu sein. Jupiter schickte vergeblich seine Sündflut, – es wuchs aus Kieselsteinen und keimte aus Drachenzähnen wieder auf. Dem Schlamm der feuchten Erde entsproßten Menschen, und Menschen entstammten den Eichen des Waldes, der ihnen Nahrung gab.» (*Ivi*, p. 67).

war, ein neues Geschlecht hervorgehen, das durch Ausharren, Kraft und Duldung den Göttern ähnlich ward.⁷¹

L'umanità vede realizzato il culmine della propria grandezza nella figura dell'eroe divino⁷², Ercole⁷³, il quale, con il consenso di Giove, scioglie finalmente Prometeo dalle sue catene e permette la riconciliazione degli dèi con il genere umano:

Die Qualen des Prometheus dauerten daher so lange, bis ein Sterblicher durch Tapferkeit und unüberwindlichen Mut sich den Weg zur Unsterblichkeit und zum Sitze der Götter bahnte und das Menschengeschlecht mit dem Jupiter gleichsam wieder aussöhnte. – Es ist Herkules, Jupiters und Alkmenens Sohn, der endlich mit seinen Pfeilen den Geier tötet und mit Jupiters Einwilligung den Prometheus von seiner langen Qual befreit.⁷⁴

Sono la nobiltà del *Selbstbewußtsein* e il saggio utilizzo delle innate risorse ereditate da Prometeo e dalla più pura essenza della sua arte a rendere gli uomini simili agli dèi immortali:

Die Menschen, welche zuerst vom Prometheus aus Ton gebildet, den herrschenden Göttern verhaßt, des Feuers beraubt, durch mehrere Überschwemmungen bis auf wenige vertilgt wurden und, da sich dennoch ihr Geschlecht fortpflanzte, Jahrhunderte hindurch in dumpfer Betäubung gleich den Tieren des Feldes lebten, arbeiteten sich allmählich aus diesem dumpfen Zustande durch eigene Anstrengung heraus und wurden durch edles Selbstbewußtsein und durch die Anwendung ihrer inwohnenden Kräfte den unsterblichen Göttern ähnlich.⁷⁵

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Per la sua duplice natura di dio ed eroe, di Ercole si tratta diffusamente e principalmente nel capitolo intitolato appunto *Das götterähnliche Menschengeschlecht*: «Alkmenens Reize hatten indes den Donnergott von seinem hohen Sitze herabgezogen. In der Gestalt des Amphitryo, der nun siegreich zurückkehrte, genoß er ihrer Umarmung und verlängerte zu einer dreifachen Dauer die Nacht, worin er den Herkules mit ihr erzeugte. →» (*Ivi*, p. 163).

⁷³ «In dem Herkules war die Menschheit gleichsam bis zu dem Gipfel ihrer Größe emporgestiegen.» (*Ivi*, p. 179).

⁷⁴ *Ivi*, pp. 34-35.

⁷⁵ *Ivi*, p. 150.

Non la ragione, non il pensiero ozioso, ma la colossale prestanza fisica impersonata dalla figura di Ercole⁷⁶ costituisce la *conditio sine qua non* del riavvicinamento dell'umano col divino:

Die Menschheit lernte in den götterähnlichen Helden, die aus ihr entstammten, sich selber schätzen und ihren eigenen Wert verehren. Auch wurde nun die Gottheit gleichsam den Menschen wieder versöhnt. Die Götter nahmen an den Begebenheiten und Schicksalen der Menschen immer nähern Anteil. Das Göttliche und Menschliche rückte in der Einbildungskraft immer näher zusammen, bis endlich in dem Kriege vor Troja sich die Götter sogar in das Treffen der Menschen mit einließen und von Sterblichen verwundet wurden.⁷⁷

Seguendo l'itinerario circolare del labirinto di miti che il linguaggio della fantasia dispone nella *Götterlehre* secondo la logica metamorfica della *Präformation* di derivazione goethiana⁷⁸, Prometeo rinasce a vita nuova in Ercole il quale, grazie alle sue imprese eroiche, mette fine alle sofferenze del primo uomo e *Menschenschöpfer*, superando l'informe e il mostruoso⁷⁹ e ristabilendo dunque la situazione di equilibrio e armonia antecedente alla colpa.

Durch die alten Gottheiten aber sind die neuen gleichsam vorgebildet. – Das Erhabene und Göttliche, was immer schon da war, läßt die Phantasie in erneuerter und jugendlicher Gestalt von unsterblichen oder von sterblichen Müttern wiedergeboren werden und gibt ihm Geschlechtsfolge, Namen und Geburtsort, um es näher mit den Begriffen der Sterblichen zu vereinen und mit ihren Schicksalen zu verweben.

Weil demohngeachtet aber die Phantasie sich an keine bestimmte Folge ihrer Erscheinungen bindet, so ist oft eine und dieselbe Gottheit unter verschiedenen Gestalten mehrmal da.⁸⁰

⁷⁶ «Wenn aber bei irgendeiner Götter- oder Heldengestalt der Begriff der Macht und Stärke über alles andre überwiegend ist, so ist dies beim Herkules der Fall, der gleichsam die aus ihrem ersten Schlummer erwachte Menschheit im Gefühl ihrer ganzen Kraft, ohne müßiges Denken in sich abbildet, immer rastlos irgendein Ziel verfolgend, unbekümmert, was um ihn her steht oder fällt. –» (*Ivi*, pp. 181-182).

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Il riferimento è alla morfologia botanica di Goethe, teoria sviluppata durante il soggiorno in Italia, e specialmente in Sicilia, e incentrata sul concetto di *Urpflanze*, prototipo originario di tutte le forme di piante esistenti.

⁷⁹ Cfr. H.J. SCHRIMPF, *Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' "Götterlehre"*, in «Festschrift für Richard Alewyn», hrsg. von H. Singer u. B. von Wiese, Böhlau Verlag, Köln/Graz 1967, pp. 165-192, qui p. 181.

⁸⁰ GL, p. 44.

L'idea di trascendenza verso cui l'intera mitologia di Moritz converge si precisa nell'immagine del fuoco che, per sua natura, risiede al confine tra materiale e immateriale. La scintilla divina accesa nell'uomo da Prometeo⁸¹ si ricongiunge per l'essenziale tramite di Ercole con la sua origine allo stesso modo in cui la terrena Psiche si unisce con il divino Amore⁸². Potenza dell'uno e bellezza dell'altra, entrambe messe duramente alla prova⁸³, sono le due facce della stessa fisicità sensoriale che prelude all'apoteosi celeste⁸⁴.

Imitando la fantasia degli antichi che Moritz immagina animata e mossa dal paesaggio reale, egli sembra effettivamente raccogliere le suggestioni ricavate da una visita al museo capitolino a Roma⁸⁵, dove l'accostamento di Prometeo e Psiche

⁸¹ «Als es dem Prometheus gelungen war, die göttliche Gestalt wieder außer sich darzustellen, [...] er [...] zündete [...] die Fackel an, von deren Glut er seinen Bildungen die ätherische Flamme in den Busen hauchte und ihnen Wärme und Leben gab.» (*Ivi*, p. 28).

⁸² «Gesang und Saitenspiel ertönte, und das ganze Chor der Götter nahm an der Hochzeitfeier des himmlischen Amors teil, mit welchem Psyche, wie der Götterfunken mit seinem Ursprunge, sich vermählte.» (*Ivi*, p. 298).

⁸³ Per quanto riguarda Ercole, il riferimento è alle leggendarie dodici fatiche: «Das Schicksal selber hatte dem Herkules die härtesten Prüfungen zugedacht, welche Götter und Menschen nicht hintertreiben konnten.» (*Ivi*, p. 165); «Als nun Herkules auf seiner Reise das Orakel zu Delphi wegen seines künftigen Schicksals fragte, so gab die Pythia ihm zur Antwort: zwölf Arbeiten müsse er auf des Eurystheus Befehl vollenden, und wenn er diese vollendet habe, sei ihm die Unsterblichkeit bestimmt.» (*Ivi*, p. 166); e alle imprese in cui si manifesta tutta la sua forza fisica e la tempra eroica: «Von den *Arbeiten* des Herkules kann man seine *Taten* unterscheiden, welche er aus eigenem Antriebe, gleichsam in der Zwischenzeit vollführte, die ihm von den aufgegebenen Arbeiten übrigblieb und worin seine unerschöpfliche Kraft und Heldenstärke sich doppelt offenbarte.» (*Ivi*, p. 176). Psiche viene invece costretta dalla gelosia furibonda di Venere ad affrontare prove penose e umilianti: «Um den Amor aufzusuchen, schweifte Psyche vergebens auf der ganzen Erd' umher; sie flehte zuletzt die Venus selber um Erbarmung an, welche, heftig auf sie zürnend und auf ihre Schönheit eifersüchtig, ihr die härtesten Prüfungen und die schwersten Arbeiten auferlegte, deren Ausführung oft unmöglich schien – und die sie dennoch mit Hülfe wohlthätiger Wesen vollbrachte, welche Amor, der sie stets noch liebte, ihr zum Beistande schickte.» (*Ivi*, pp. 296-297).

⁸⁴ Cfr. S. GÖDDE, *Mythologie als ästhetische Anthropologie*, cit., pp. 178-179.

⁸⁵ «Prometheus bildet den Menschen aus Thon; Minerva steht ihm bei, und setzt den neugebildeten einen Schmetterling aufs Haupt, um gleichsam den Geist ihm einzuflößen. – [...] Amor und Psyche umarmen sich, um auf die Vereinigung der Seele und des Körpers anzuspieren. Die Elemente, unter ihren Symbolen, fachen das Leben an, und erhalten es während seiner kurzen Dauer. – Nun aber ruht schon unter dem Wagen der Diana die Hülle des neugebildeten Menschen, und der Schmetterling flieht von ihm; ein Genius mit der umgekehrten Fackel und den Kranz in der andern Hand, blickt traurig zur Erde nieder. – Die Seele, in Gestalt der Psyche, wird vom Merkur nach Elysium geleitet; und Prometheus, an dessen Leber der Geier nagt, büßt nun für seine Schöpfung des hinfälligen Menschen. –» (K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786*

nella stessa vicenda mitica ritratta su un antico sarcofago in marmo lo porta a elaborare la visione di un legame tra le due figure, avallata anche dal tradizionale elemento iconografico comune della farfalla, in cui egli vede rappresentata la commistione estetica di vita terrena, umana, da una parte, e di esistenza incorporea, ideale, dall'altra, della quale si sostanziano i racconti mitologici della sua *Götterlehre*.

Die Kunst mit ihrem Geiste soll in das Reich der körperlichen Schönheiten immer tiefer dringen, und alles Geistige bis zum Ausdruck durch den Körper führen; sie soll den Geist mit Schönheiten, die in der Natur wirklich sind, erfüllen, um sich bis zum Ideal der höchsten KÖRPERSCHÖNHEIT zu erheben.⁸⁶

Al Prometeo della *Bildung der Menschen*, intento a tracciare con fermezza la divisione fra la propria terra e il cielo degli dèi per porre gli Olimpici tutti – e soprattutto il loro sovrano – sullo stesso piano dell'uomo, si contrappone nella struttura tematica⁸⁷ della *Götterlehre* il Giove della *Menschenähnliche Bildung der*

bis 1788, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 30. May 1787, "Prometheus", pp. 273-274).

⁸⁶ *Ivi*, Rom, den 16. Februar 1788, "Apollo in Belvedere", p. 463 (la sottolineatura in maiuscoletto è di Moritz).

⁸⁷ Tale polarità è riscontrabile anche a livello strutturale: dopo la sua ampia trattazione iniziale (al capitolo 4: *Die Bildung der Menschen*) la figura di Prometeo torna infatti protagonista di un breve profilo («Der Weiseste unter den Titanen, dessen schöpferischer Genius die Menschen bildete, hat, wie die meisten alten Gottheiten, nur noch durch Weissagung und Rat in die Folge der Göttergeschichte Einfluß; seine große Erscheinung tritt in Nebel zurück.», GL, p. 61) che chiude l'elenco degli dèi preolimpici (al capitolo 6: *Die alten Götter*), le cui grandiose manifestazioni arretrano suggestive nella nebbia («Die Scheidung zwischen den alten und neuen Göttern gibt den mythologischen Dichtungen einen vorzüglichen Reiz. Die alten Gottheiten sind [...] gleichsam in Nebel zurückgetreten, woraus sie nur noch schwach hervorschimmern, indes die neuen Götter in dem Gebiete der Phantasie ihren Platz behaupten und durch die bildende Kunst bestimmte Formen erhalten, in welche sich die verkörperte Macht und Hoheit kleidet und ein Gegenstand der Verehrung der Sterblichen in Tempeln und heiligen Hainen wird.» *Ivi*, p. 44), mentre la figura di Giove inaugura la rassegna degli dèi di nuova generazione (al capitolo 9: *Die menschenähnliche Bildung der Götter*) che si affermano nel campo della fantasia incarnando tutta la loro potenza sublime nelle forme elaborate dalle arti plastiche.

*Götter*⁸⁸ il quale, ritratto nella pittoresca scena omerica⁸⁹ della catena aurea⁹⁰, con la potenza eccezionale della sua «mano leggera» proclama la propria dimensione esclusiva di signore supremo, al di sopra dei numi e dei mortali:

Bei dem ältesten Dichter spricht Jupiter selbst, indem er den übrigen Göttern drohet, auf folgende Weise die Macht seines Wesens aus: Eine goldne Kette will ich aus meiner Hand vom Himmel zur Erde senken; versucht es, all' ihr Götter und Göttinnen, und hängt das Gewicht eurer ganzen vereinten Macht an diese Kette; es wird euch nicht gelingen, den höchsten Jupiter vom Himmel zur Erde herabzuziehen; dieser aber wird die Kette mit leichter Hand, und mit ihr Erd' und Meer, den Himmel heben und sie an seinem hohen Sitz befestigen, daß die Welt an ihr schwebend hängt.⁹¹

All'efficacia rappresentativa della scena antica si sovrappone nella moderna rilettura di Moritz il piglio disinvolto e beffardo della Fantasia che, in virtù del suo stato divino, si aggrega ai numi saldamente attaccati alla catena d'oro e, nel tentativo comune di tirar Giove giù sulla terra, viene invece sollevata e acquisita al cielo:

Denn mit dieser Gottheit, die das Spielende und Zarte, so wie das Majestätische und Hohe, in sich vereinte und selber sich in tausend Gestalten hüllte, konnte die Phantasie noch frei in kühnen Bildern scherzen; sie durfte sich mit an die goldne Kette hängen, den Jupiter vom Himmel herabzuziehen; so wurde sie selber zum Himmel emporgezogen.⁹²

Emerge ancora una volta qui, in modo pregnante, la facoltà multiforme e cangiante propria della Fantasia di seguire l'evolversi delle innumerevoli, variegate e ingannevoli sembianze polimorfe in cui una stessa divinità si cela. Le immagini

⁸⁸ Così si intitola il nono capitolo della *Götterlehre*.

⁸⁹ Cfr. OMERO, *Iliade*, VIII, 18-27.

⁹⁰ Cfr. T.P. SAINÉ, *Die ästhetische Theodizee – K.Ph. Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1971, pp. 51-59; A. COSTAZZA, *Karl Philipp Moritz und die tragische Kunst*, in M. FONTIUS-A. KLINGENBERG (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*, Niemeyer, Tübingen 1995, pp. 145-176; J. BECKER, "Trösterin Hoffnung". Zu Moritz' "Götterlehre", in M. FONTIUS-A. KLINGENBERG (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert*, cit., pp. 237-247.

⁹¹ GL, p. 76.

⁹² *Ibidem*.

ardite e tuttavia leggere in cui la Fantasia liberamente manifesta il proprio operato come *seltsam* ricalcano in un processo ininterrotto di rinnovamento e rigenerazione il complesso articolarsi metamorfico di Giove, favorendo in tal senso una sua contaminazione con il padre celeste.

In realtà, nell'esercizio attivo del proprio singolare *poièin* la Fantasia si rivela addirittura entità superiore e interagente con Giove: è infatti essa stessa a mettergli in mano il tuono, simbolo di potenza, e a esaltarne, a un tempo, il carattere sublime e onnipotente tramite il consolidato conferimento mitico di fattezze umane.

Die Bildung, welcher die schaffende Phantasie den Donner in die Hand gab, mußte über jede Menschenbildung erhaben und doch mit ihr harmonisch sein, weil eine denkende Macht bezeichnet werden sollte, die nur durch Züge des redenden Antlitzes ausgedrückt werden kann; und bis zu dem Gipfel hub die bildende Kunst der Griechen, durch ihren Gegenstand selbst geheiligt, sich empor, daß sie menschenähnliche und doch über die Menschenbildung erhabene Göttergestalten schuf, in welchen alles Zufällige ausgeschlossen und alle wesentlichen Züge von Macht und Hoheit vereinigt sind.⁹³

L'antropomorfizzazione così veicolata, oltre a tendere verso una convivenza il più possibile distesa tra esseri simili, si profila all'orizzonte della Fantasia – nell'oceano sterminato di distanze incalcolabili, permeate da un tutto indistinto e informe in cui l'occhio si perde sconsolato – come porto sicuro, approdo consolatorio della forma a una forma già costituita:

Wir haben schon bemerkt, daß die Phantasie sich ebensowohl ihre Götter nach dem Bilde der Menschen als ihre Menschen nach dem Bilde der Götter schuf.

Das Unendliche, Unbegrenzte ohne Gestalt und Form ist ein untröstlicher Anblick. Das Gebildete sucht sich an dem Gebildeten festzuhalten. Und so wie dem Schiffer, der Land erblickt, sein Mut erhöht und seine Kraft belebt wird, so ist für die Phantasie der tröstliche Umriß einer Menschenbildung das sichere Steuer, woran sie auf dem Ozean der großen Erscheinungen der Natur sich festhält.⁹⁴

⁹³ *Ivi*, p. 73.

⁹⁴ *Ivi*, p. 72.

È proprio nell'*Umriß*, nel contorno delle litografie incastonate nel testo della *Götterlehre*, che la Fantasia-nocchiera, aggrappandosi al suo saldo timone, trova nella furia degli elementi, in balia delle onde, il conforto della forma umana con cui delimita, pone indispensabili *Grenzen* alle figure divine da lei introdotte per poter finalmente mediare fra l'umano e la dismisura trasportata dalle forze della natura.

A questa perenne ricerca di pacifica integrazione e interazione reciproca fra i due universi si salda l'inno *Grenzen der Menschheit*⁹⁵, che nella prospettiva del classicismo goethiano situa all'interno di un ridisegnato rapporto tra umano e divino il superamento definitivo delle lacerazioni insanabili proprie dello *Sturm und Drang*. La ribellione illuministica nei confronti di un dio sentito come tiranno lascia il passo allo stesso rispetto che Prometeo reclamava da parte di Giove, qui nume «venerabile» e «benedicente»⁹⁶, e che torna adesso a innalzarsi verso l'Olimpo⁹⁷. Nel passaggio da una temperie spirituale all'altra, l'insofferenza titanica per i limiti trascendenti recepiti come lesivi del prometeico dominio terrestre si converte nel riconoscimento da parte dell'uomo dei limiti e delle specificità assegnate alle generazioni umane che vengono stigmatizzate nell'immagine miticamente evocativa per Moritz della «catena inesauribile», dove uomini e dèi appaiono anelli di uno stesso «piccolo cerchio» che in modo compiuto racchiude il percorso umano in costante divenire:

Ein kleiner Ring / Begrenzt unser Leben, / Und viele Geschlechter / Reih'n sich dauernd / An
ihres Daseins / Unendliche Kette.⁹⁸

⁹⁵ Composto da Goethe al più tardi nel 1781, ma forse già nel 1779.

⁹⁶ «Wenn der uralte, / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sä't, / Küß' ich den letzten / Saum seines Kleides, / Kindliche Schauer / Treu in der Brust.» (GL, pp. 76-77).

⁹⁷ Cfr. *Poesie diverse*, a cura di M. Specchio, in J.W. GOETHE, *Tutte le poesie*, edizione diretta da R. Fertonani con la collaborazione di E. Ganni, prefazione di R. Fertonani, vol. I, tomo II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, pp. 1536-1537.

⁹⁸ GL, p. 78.

Ridefinendo i confini dell'umano in *Grenzen der Menschheit* si stabiliscono anche i limiti del divino⁹⁹, pervenendo a quella composizione classica fra i due precedenti stürmeriani del *Prometheus* e del *Ganymed*¹⁰⁰ che si cristallizza nella complementarità di due direttrici di segno antitetico: l'atto di emancipazione del *bildender Künstler e Menschenschöpfer* che si dispiega verso il basso, e il compimento di una "elezione", l'elevarsi verso l'alto di una figura umana che si compiace del destino di favorito degli dèi riservatogli sull'Olimpo.

Secondo il mito antico¹⁰¹ Ganimede, giovane di straordinaria bellezza, viene rapito da Giove trasformatosi in aquila e portato sull'Olimpo come coppiere degli dèi:

Vom Ganymedes, einem Sohn des Tros und Urenkel des Dardanus, des ersten Stiftern von Troja, sagt der Dichter¹⁰²: Er war der schönste unter den sterblichen Menschen. – Die Götter selbst entführten ihn, seiner Schönheit wegen, damit er dem Jupiter den Becher reichte und in der Gesellschaft der Unsterblichen wäre.

In der Gestalt des Adlers, welcher den Donnerer trug, entführte Jupiter seinen Liebling von dem Gipfel des Ida und trug ihn sanft in den gekrümmten Klauen schwebend von der Erd' empor.¹⁰³

⁹⁹ Cfr. J.W. GOETHE, *Inni*, cit., p. 122.

¹⁰⁰ La composizione dell'inno, pubblicato per la prima volta da Goethe nelle *Schriften* del 1789, viene fatta risalire alla primavera del 1774.

¹⁰¹ Oltre a Omero, cui Moritz evidentemente si richiama (cfr. n. 102), le altre due fonti classiche alle quali l'autore della *Götterlehre* sembra attingere per il mito di Ganimede sono, da un lato, Ovidio: «Il re degli dèi bruciò un tempo d'amore per Ganimede di Frigia e in quell'occasione si escogitò qualcosa in cui Giove preferisse trasformarsi piuttosto che conservare la sua natura: scelse di essere un uccello, ma non altri che quello poteva portare i suoi fulmini. E subito, battendo le ali con le ingannevoli penne, rapì il discendente di Ilo che ancor oggi ha la funzione di coppiere di Giove e gli versa il nettare a dispetto di Giunone» (*Le Metamorfosi*, cit., X, 155-161, p. 587), dall'altro, Virgilio: «Poi per i capitani aggiunge onori particolari: / al vincitore una clamide dorata che intorno percorre / moltissima porpora melibea in duplice meandro, / e ricamato il regale fanciullo sul frondoso Ida / incalza in corsa col giavellotto veloci cervi, / agguerrito, e sembra che aneli; volando dall'Ida / l'armigero uccello di Giove lo rapisce in alto con adunchi artigli; / vegliardi custodi tendono invano le mani / alle stelle, infuria il latrato dei cani nell'aria.» (*Eneide*, cit., V, 249-257, pp. 214-215).

¹⁰² Il riferimento è a Omero: «Erittonio generò Troo re dei Troiani; / e nacquero a Troo tre figli senza macchia, Ilo, Assàraco e Ganimede simile ai numi, che fu il più bello fra gli uomini mortali; e gli dèi lo rapirono, perché mescesse a Zeus; per la sua bellezza, visse fra gli immortali» (*Iliade*, cit., XX, 230-235).

¹⁰³ GL, p. 245.

Se il *Ganymed* rappresenta un momento cronologicamente parallelo o di poco successivo al *Prometheus* ma di molto antecedente al ripensamento espresso nell'inno *Grenzen der Menschheit*, di cui costituisce in qualche misura la premessa, Moritz sposta i “confini” delle congiunture storico-spirituali in cui l'innica goethiana si sviluppa per adattarla alla logica tematica e formale dei miti ripercorsi nella sua antropologia estetica. Il mito di Ganimede compare infatti, dopo gli altri due inni di Goethe, in uno dei capitoli conclusivi della *Götterlehre*¹⁰⁴ come *Vorbildung* al maschile della favola di Amore e Psiche in cui la bellezza e la grazia¹⁰⁵ preludono parimenti al ratto da parte di un nume e all'innalzamento al cielo, entrambi presupposti del mirabile incontro fra umano e divino.

Nella funzione di consolatrice, una delle maggiori qualità di spicco che le vengono attribuite da Moritz, la Fantasia, avvolgendo in un'aura di fascino soave il mito di Ganimede, interviene a mitigare il dolore umano per l'inspiegabile perdita prematura di un fanciullo tanto bello e giovane sostituendolo con la gioia per l'eternità conseguita fra gli immortali¹⁰⁶:

In diese schöne Dichtung hüllte die tröstende Phantasie den frühen Verlust des Jünglings ein, dessen Jugend und Schönheit man sich unmöglich als sterblich denken konnte und daher sein

¹⁰⁴ Si tratta del tredicesimo capitolo: *Die Lieblinge der Götter*. Alla figura di Ganimede si perviene dunque alla fine di un lungo e significativo percorso che passa in rassegna tutte le divinità preolimpiche e tutte le divinità dalle effigie antropomorfe, le dimore sacre degli dèi fra gli uomini, gli eroi semidivini e le entità che congiungono gli dèi con gli uomini.

¹⁰⁵ Se per Psiche, figura femminile, è dote innata e ben visibile nelle raffigurazioni che la ritraggono con ali di farfalla, simbolo appunto di leggiadria, per Ganimede la grazia si identifica con il mescolare elegantemente il nettare agli immortali, allietandone il convito, nobile compito del quale la dea Ebe, che lo aveva preceduto, alla fine non si era rivelata all'altezza: «An der Göttertafel den Nektar einzuschenken war nun das Geschäft des Ganymedes. Vor ihm verwaltete Hebe, die Tochter der Juno, dieses Amt, bis sie durch einen Fehltritt desselben verlustig wurde, indem sie einst im Fallen durch eine unanständige Stellung die Grazie entweichte, welche bei diesem hohen Götteramte jede Bewegung begleiten mußte.» (GL, p. 245).

¹⁰⁶ Cfr. il capitolo del capitolo dedicato ai «favoriti degli dèi»: «Die Dichtungen von den Lieblingen der Götter erhalten einen vorzüglichen Reiz durch eine Art von schwermütigem trübem Dämmerchein, der sie umhüllt. Wenn Jugend und Schönheit ein Raub des Todes wurden, so hieß es, irgendeine Gottheit habe ihren Liebling von der Erd' entführt. Auf die Weise war die Trauer mit Freude vermischt und die Klage um den Toten gemildert. Man findet daher auch diese Dichtungen auf den Marmorsärgen der Alten am häufigsten dargestellt.» (*Ivi*, p. 245).

Verschwinden als eine Hinwegrückung von der Erde zum Sitz der unsterblichen Götter sich erklärte.¹⁰⁷

La terrestrità titanica di Prometeo – che prefigura il vigore fisico di Ercole – e l’impeto ascensionale di Ganimede – che, insieme all’espressione di un sentimento cosmico-religioso dalla forte componente languida e femminile¹⁰⁸, anticipa la bellezza di Psiche quale presupposto estetico del suo supremo congiungimento con l’Olimpo – condensano l’essenza dell’itinerario antropologico seguito da Moritz nella sua personale rivisitazione del mito in chiave moderna¹⁰⁹. La circolarità labirintica di figurazioni mitiche che animano l’intera *Götterlehre*, ma anche il duplice movimento verso l’alto e verso il basso che ne costituisce uno dei *Leitmotive* più emblematici vengono fissati come in un fermo immagine nel mito di Ganimede mutuato da Goethe e concepito in stretta connessione con il

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. L. MITTNER, «*Ganymed*», in *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, cit., p. 360.

¹⁰⁹ Confutando l’interpretazione per certi versi riduttiva di Fahrner (si veda ID. *K.Ph. Moritz’ Götterlehre*, cit.), che legge la Mitologia di Moritz esclusivamente nell’ottica di un rapporto maestro-discepolo fra Goethe e l’autore, ignorando la determinante prospettiva umanistica che motiva l’inserimento mirato di alcuni testi goethiani nella *Götterlehre*, Schrimpf (cfr. ID. *Die Sprache der Phantasie*, cit., pp. 176-177) sostiene che la presenza di tali inserti serve ad accogliere la modernità del mito che vive nel presente grazie al rinnovamento offerto da Goethe. Le citazioni goethiane, incastonate nella *Götterlehre* come altrettanti cammei e gemme antiche a corredo visivo del percorso figurale descritto nell’opera, esprimono in modo tangibile il pensiero di Moritz che considera l’opera compiuta in sé come l’unica descrizione realmente appropriata dell’opera d’arte: «Die echten Werke der Dichtkunst sind daher auch die einzige wahre Beschreibung durch Worte von dem Schönen in den Werken der bildenden Künste, welches immer nur mittelbar, durch Worte beschrieben werden kann, die oft erst einen sehr weiten Umweg nehmen und manchmal eine Welt von Verhältnissen in sich begreifen müssen, ehe sie auf dem Grunde unsres Wesens dasselbe Bild vollenden können, das von außen auf einmal vor unserm Auge steht. Man könnte in diesem Sinne sagen: das vollkommenste Gedicht sei, seinem Urheber unbewußt, zugleich die vollkommenste Beschreibung des höchsten Meisterstücks der bildenden Kunst, so wie dies wiederum die Verkörperung oder verwirklichte Darstellung des Meisterwerks der Phantasie;» (K.PH. MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, cit., Bd. 2, pp. 992-1003, qui p. 999).

*Werther*¹¹⁰, letto e straordinariamente ammirato da Moritz¹¹¹. L'energia vitale del genio demiurgo si rinnova nel vitalismo romantico e wertheriano dell'abbraccio universale («Umfangend umfängen!») tra uomo e natura¹¹², nell'anelito struggente («Daß ich dich fassen möcht'») sollecitato dal basso della valle nebbiosa («Ruft drein die Nachtigall / Liebend nach mir aus dem Nebeltal») e sul quale, smarrito («Wohin? Ach, wohin?»), si chinano le nubi («Es schweben die Wolken / Abwärts, die Wolken») per risospingere l'ardore dell'anima verso l'alto («Hinauf! Hinauf strebt's / [...] Aufwärts»), spazio etereo in cui librarsi al di sopra del contingente e identificarsi con l'afflato cosmico del creato e della sua bellezza infinita («Unendliche Schöne!»).

Ganymed

Wie im Morgenglanze / Du rings mich anglühst, / Frühling, Geliebter! / Mit tausendfacher
Liebeswonne / Sich an mein Herz drängt / Deiner ewigen Wärme / Heilig Gefühl, / Unendliche
Schöne! // Daß ich dich fassen möcht' / In diesen Arm! // Ach, an deinem Busen / Lieg' ich,

¹¹⁰ Ne è prova la concomitanza di lessico e immagini con alcune celeberrime pagine del coevo romanzo epistolare di Goethe, in special modo con la lettera del 10 maggio (cfr. *Poesie diverse*, cit., p. 1550): «Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält;» (J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, testo a fronte, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 2014, p. 8).

¹¹¹ Nella lettera del 18 agosto, che richiama per contrapposizione quella del 10 maggio (cfr. n. 110), si dipinge l'immagine, contigua alla diade di *Zerstörung* e *Bildung* che presiede alla Mitologia di Moritz, di una natura materna e al tempo stessa mostruosa (simile, in questo, alla Natura leopardiana «madre di parto [...] e di voler matrigna», così come chiasticamente connotata nella *Ginestra* del 1836) che, per nutrire, eternamente divora, consuma, distrugge (cfr. l'introduzione di Giuliano Baioni a J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. XVII): «Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; der harmloseste Spaziergang kostet tausend armen Würmchen das Leben, es zerrüttet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen und stampft eine kleine Welt in ein schmähhliches Grab. Ha! nicht die große, seltne Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt; die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.» (*Ivi*, p. 112).

¹¹² Cfr. J.W. GOETHE, *Inni*, cit., p. 117.

schmachte, / Und deine Blumen, dein Gras / Drängen sich an mein Herz. / Du kühlst den brennenden / Durst meines Busens, / Lieblicher Morgenwind, / Ruft drein die Nachtigall / Liebend nach mir aus dem Nebeltal. / Ich komm'! Ich komme! / Wohin? Ach, wohin? // Hinauf! Hinauf strebt's. / Es schweben die Wolken / Abwärts, die Wolken / Neigen sich der sehnenden Liebe. / Mir! mir! / In euerm Schoße / Aufwärts! / Umfangend umfängen! / Aufwärts an deinen Busen, / Alliebender Vater!

Goethe¹¹³

Il culmine dell'incontro fra umano e divino, all'insegna del quale si muovono tutte le figure e le costellazioni del mito descritte da Moritz, si raggiunge infine, «in rein menschlichem Sinne»¹¹⁴, con l'Ifigenia di Goethe, protagonista del «capolavoro tedesco di umanesimo classico»¹¹⁵ che, ospitata nel penultimo capitolo della *Götterlehre* dal titolo *Die tragischen Dichtungen*, sembra far proprio il potenziale metamorfico della *Sprache der Phantasie* agendo sul potere persuasivo della parola

¹¹³ GL, pp. 246-247.

¹¹⁴ J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., August 1787 – *Bericht*, p. 391.

¹¹⁵ Così intitola Mittner il capitolo della sua storia della letteratura tedesca (cfr. ID., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, tomo secondo, p. 503) dedicato al dramma *Iphigenie auf Tauris* (1787) di Goethe, pubblicato nel terzo volume delle *Goethes Schriften* presso l'editore Göschen di Lipsia. Dopo lunga e laboriosa gestazione («Hier folgt denn also das Schmerzenskind, denn dieses Beiwort verdient "Iphigenia", aus mehr als einem Sinne. Bei Gelegenheit, daß ich sie unsern Künstlern vorlas, strich ich verschiedene Zeilen an, von denen ich einige nach meiner Überzeugung verbesserte, die andern aber stehenlasse, ob vielleicht Herder ein paar Federzüge hineintun will. Ich habe mich daran ganz stumpf gearbeitet.», J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, cit., p. 157), il manoscritto del rifacimento dell'opera, cui Moritz dette il suo apporto decisivo («"Iphigenia" in Jamben zu übersetzen, hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens "Prosodie" nicht ein Leitstern erschienen. Der Umgang mit dem Verfasser, besonders während seines Krankenlagers, hat mich noch mehr darüber aufgeklärt», *ibidem*), venne inviato a Herder per una sua revisione il 13 gennaio 1787: «Hier lieber Bruder die Iphigenia. [...] Du hast nun auch hier einmal wieder mehr was ich gewollt, als was ich getan habe! Wenn ich nur dem Bilde, das du dir von diesem Kunstwerke machtest, näher gekommen bin. Denn ich fühlte wohl bei deinen freundschaftlichen Bemühungen um dieses Stück, daß du mehr das daran schätztest was es sein könnte als was es war. Möge es dir nun harmonischer entgegen kommen. Lies es zuerst als ein ganz neues, ohne Vergleichung, dann halt es mit dem alten zusammen wenn du willst. Vorzüglich bitt ich dich hier und da dem Wohlklange nachzuhelfen. Auf den Blättern die mit resp. Ohren bezeichnet sind, finden sich Verse mit Bleistift angestrichen die mir nicht gefallen und die ich doch jetzt nicht ändern kann. Ich habe mich an dem Stücke so müde gearbeitet. Du verbesserst das mit einem Federzuge. Ich gebe dir volle Macht und Gewalt. Einige halbe Verse habe ich gelaßen, wo sie vielleicht gut tun, auch einige Veränderungen des Silbenmaßes mit Fleiß angebracht. Nimm es nun hin und laß ihm deine unermüdliche Gutheit heilsam werden. Lies es mit der Frauen, laß es Fr. v. Stein sehen und gebt euren Segen dazu. Auch wünscht ich daß es Wieland ansähe der zuerst die schlotternde Prosa in einen gemeßnern Schritt richten wollte und mir die Unvollkommenheit des Werks nur desto lebendiger fühlen ließ.» (HA Briefe, II, p. 41 s.).

che trasforma le coscienze e riconfigura entro nuovi orizzonti umanitari l'antica concezione di "tragico" del mondo classico. È infatti la strategia retorica di Ifigenia basata sulla verità a distogliere Toante e Oreste dai loro violenti propositi dettati dalla barbarica legge del sangue. Ed è dinanzi a questa nuova idea di Fato duttilmente assoggettabile alla logica della libera scelta individuale che infine si sgretola ogni gerarchia di crudele sopraffazione del divino sull'umano e tornano a livellarsi le inique disuguaglianze fra le due sfere.

Il tragico come soggetto prediletto dagli antichi entra prepotentemente nella Mitologia di Moritz proprio a enfatizzare la notevole disparità di genere esistente fra gli dèi e gli uomini sin dalle loro più remote origini:

Daß die Alten überhaupt in ihren Dichtungen das Tragische liebten, sieht man aus der ganzen Folge ihrer Götter- und Heldengeschichte. Das ungleiche Verhältnis der Menschen zu den Göttern, welches schon von ihrer Entstehung an sich offenbarte, ist fast in jeder Dichtung auf irgendeine Weise in ein auffallendes Licht gestellt.¹¹⁶

In questi miti, ricorda Moritz, l'attenzione maggiore è sempre puntata sulla prerogativa degli dèi di innalzare e precipitare a piacere, sul vano e pretenzioso tentativo da parte dell'uomo di misurarsi con la potenza inscalfibile degli immortali, sui rari episodi di benevolenza celeste nettamente surclassati dall'orrore della ricorrente prevaricazione:

Die Götter erhöhen und stürzen nach Gefallen. Jeder Versuch eines Sterblichen, mit ihrer Macht und Hoheit sich zu messen, wird auf das schrecklichste geahndet. Ihr zu naher Umgang bringt oft ihren Lieblingen selbst den Tod. Ihre wohlthätige Macht wird von der furchtbaren überwogen.¹¹⁷

¹¹⁶ GL, p. 255.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Udito in giovinezza dalla sua nutrice¹¹⁸, il canto tremendo delle Parche¹¹⁹ che accompagna le cruente vicissitudini della stirpe di Ifigenia torna a impossessarsi della sua mente quando si profila per lei l'inquietante ipotesi di ricambiare il bene ricevuto con il male¹²⁰ e di venir così risucchiata suo malgrado nel vortice oscuro degli efferati crimini commessi dai suoi antenati¹²¹. Per l'anima pura e sensibile di Ifigenia in preda alla disperazione del dissidio morale¹²² che la tormenta¹²³ quel cantico antico, a lungo sopito nell'oblio, vuole essere un monito a conservare intatto il timore per gli Olimpi, l'auspicio di salvarsi dal vecchio odio titanico salvando l'immagine che degli dèi si porta dentro e di realizzare così il proprio ideale di umanità ispirata al rispetto dei più alti valori etici¹²⁴.

¹¹⁸ «Vor meinen Ohren tönt das alte Lied – / Vergessen hatt ich's und vergaß es gern – / Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen, / Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel: / Sie litten mit dem edlen Freunde; grimmig / War ihre Brust und furchtbar ihr Gesang. / In unsrer Jugend sang's die Amme mir / Und den Geschwistern vor, ich merkt es wohl.» (J.W. GOETHE, *Iphigenie auf Tauris*, Reclam, Stuttgart 2001, 4. Aufzug, 5. Auftritt, p. 53).

¹¹⁹ «Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie hatten die Herrschaft / In ewigen Händen, / Und können sie brauchen, / Wie's ihnen gefällt. // Der fürchte sie doppelt, Den je sie erheben! / Auf Klippen und Wolken / Sind Stühle bereitet / Um goldene Tische. // Erhebet ein Zwist sich: / So stürzen die Gäste, / Geschmäht und geschändet, / In nächtliche Tiefen / Und harren vergebens, / Im Finstern gebunden, / Gerechten Gerichtes. // Sie aber, sie bleiben / In ewigen Festen / An goldenen Tischen. / Sie schreiten vom Berge / Zu Bergen hinüber; / Aus Schlünden der Tiefe / Dampft ihnen der Atem / Erstickter Titanen, / Gleich Opfergerüchen, / Ein leichtes Gewölke. // Es wenden die Herrscher / Ihr segnendes Auge / Von ganzen Geschlechtern, / Und meiden, im Enkel / Die ehemals geliebten, / Still redenden Züge / Des Ahnherrn zu sehn.» (*Ivi*, pp. 255-256). La citazione è tratta dalla quinta scena del quarto atto della *Iphigenie auf Tauris* di Goethe.

¹²⁰ «So legt die taube Not ein doppelt Laster / Mit ehrner Hand mir auf: das heilige, / Mir anvertraute, viel verehrte Bild / Zu rauben und den Mann zu hintergehn, / Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke.» (*Ivi*, pp. 52-53).

¹²¹ «So hofft ich denn vergebens, hier verwahrt, / Von meines Hauses Schicksal abgeschieden, / Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen / Die schwerbefleckte Wohnung zu entsühnen!» (*Ivi*, p. 52).

¹²² Cfr. per un esame più attento dei tratti umani e tormentati di Ifigenia: S. PLASSMANN, *Die Humanisierung Iphigeniens*, in *Nachdenklicher Leichtsinn: Essays on Goethe and Goethe Reception*, a cura di H. Bertel e B. Keith-Smith, Mellen, Lewiston 2000, pp. 83-100; E. MEUTHEN, *Das Entsetzen der schönen Seele*, in *Goethes Kritiker*, a cura di K. Eibl e B. Scheffer, Mentis-Verlag, Paderborn 2001, pp. 45-56.

¹²³ «Ich muß ihm folgen: denn die Meinigen / Seh ich in dringender Gefahr. Doch ach! / Mein eigen Schicksal macht mir bang und bänger. / O soll ich nicht die stille Hoffnung retten, / Die in der Einsamkeit ich schön genährt? / Soll dieser Fluch denn ewig walten? Soll / Nie dies Geschlecht mit einem neuen Segen / Sich wieder heben? – Nimmt doch alles ab! / Das beste Glück, des Lebens schönste Kraft / Ermattet endlich: warum nicht der Fluch?» (*Ivi*, p. 52).

¹²⁴ «O dass in meinem Busen nicht zuletzt / Ein Widerwille keime! der Titanen, / Der alten Götter tiefer Haß auf euch, / Olympier, nicht auch die zarte Brust / Mit Geierklauen fasse! Rettet mich / Und rettet euer Bild in meiner Seele!» (*Ivi*, p. 53).

La ricezione da parte di Goethe del mito greco di Ifigenia in Tauride e la sua moderna rielaborazione rispetto alla versione classica di Euripide¹²⁵ è ovviamente tema di grande interesse per Moritz:

Der neue Dichter der Iphigenie auf Tauris gibt der alten Dichtung eine feine Wendung. Er läßt den Orakelspruch des Apollo dem Orestes Ruhe verheißen, wenn er die Schwester, die wider Willen im Heiligtum zu Tauris bliebe, nach Griechenland bringen würde. Dies mußte Orest notwendig auf Dianen, die Schwester des Apollo, deuten, weil er von dem Aufenthalt seiner eignen Schwester in Tauris noch nichts wußte. Nach diesem Ausspruch durfte Iphigenie die Bildsäule der Diana nicht entwenden und keinen Verrat an ihrem Wohltäter, dem Könige Thoas, begehen, von dem sie großmütig entlassen wird.¹²⁶

Le truci empietà commesse da Tantalo, «zum Knecht zu groß, und zum Gesellen / Des großen Donners nur ein Mensch»¹²⁷, e dal resto delle mostruose figure titaniche che campeggiano sullo sfondo del dramma goethiano impostato sulla conflittualità estrema, apparentemente insolubile, fra barbarie e umanesimo vengono rievocate dalle parole sincere di Ifigenia che, ricostruendo la propria discendenza sotto la lente delle colpe abominevoli che gravano su di essa, immediatamente rafforzano nella *Götterlehre* il senso del tragico come tratto dominante della mentalità arcaica:

Schon Pelops, der Gewaltig-Wollende, / Des Tantalus geliebter Sohn, erwarb / Sich durch Verrat und Mord das schönste Weib, / Önomaus' Erzeugte, Hippodamien. / Sie bringt den Wünschen des Gemahls zwei Söhne, / Thyest und Atreus. Neidisch sehen sie / Des Vaters Liebe zu dem ersten Sohn, / Aus einem andern Bette wachsend, an. / Der Haß verbindet sie, und

¹²⁵ Il riferimento è all'epilogo dell'omonima tragedia euripidea, *Ifigenia in Tauride*, dove Ifigenia, priva di riserve morali, riesce a scappare in Grecia con Oreste e Pilade, ingannando il re Toante con un abile sotterfugio. Rispetto al modello antico, dove appare determinante l'intervento divino di Artemide, in Goethe è all'operato della protagonista, da lui stesso definita «verteufelt human» (nella lettera a Schiller del 19 gennaio 1802), e al potente strumento metaforico-empatico del linguaggio che si deve la risoluzione autenticamente umana dell'azione. Cfr. G. PULVIRENTI-R. GAMBINO, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neurocognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, «Studi Germanici», 1 (2012), pp. 193-235, qui pp. 201, 220 e 224, [reperibile online: <<http://rivista.studigermanici.it/index.php/studigermanici/article/view/45/116>>](http://rivista.studigermanici.it/index.php/studigermanici/article/view/45/116).

¹²⁶ GL, pp. 273-274.

¹²⁷ *Ivi*, p. 291.

heimlich wagt / Das Paar im Brudermord die erste Tat. / Der Vater wähnet Hippodamien / Die Mörderin, und grimmig fordert er / Von ihr den Sohn zurück, und sie entleibt / Sich selbst –
[...]

– Nach ihres Vaters Tode / Gebieten Atreus und Thyest der Stadt, / Gemeinsam herrschend. Lange konnte nicht / Die Eintracht dauern. Bald entehrt Thyest / Des Bruders Bette. Rächend treibt Atreus / Ihn aus dem Reiche. Tückisch hatte schon / Thyest, auf schwere Taten sinnend, lange / Dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich / Ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen. / Dem füllet er die Brust mit Wut und Rache / Und sendet ihn zur Königsstadt, daß er / Im Oheim seinen eignen Vater morde. / Des Jünglings Vorsatz wird entdeckt: der König / Straft grausam den gesandten Mörder, wähnend, / Er töte seines Bruders Sohn. Zu spät / Erfährt er, wer vor seinen trunknen Augen / Gemartert stirbt; und die Begier der Rache / Aus seiner Brust zu tilgen, sinnt er still / Auf unerhörte Tat. Er scheint gelassen, / Gleichgültig und versöhnt und lockt den Bruder / Mit seinen beiden Söhnen in das Reich / Zurück, ergreift die Knaben, schlachtet sie / Und setzt die ekle, schaudervolle Speise / Dem Vater bei dem ersten Mahle vor. / Und da Thyest an seinem Fleische sich / Gesättigt, eine Wehmut ihn ergreift, / Er nach den Kindern fragt, den Tritt, die Stimme / Der Knaben an des Saales Türe schon / Zu hören glaubt, wirft Atreus grinsend / Ihm Haupt und Füße der Erschlagenen hin. –

[...]

So wendete die Sonn' ihr Antlitz weg / Und ihren Wagen aus dem ew'gen Gleise.¹²⁸

Con il richiamo alla «feine Wendung» utopicamente connotata dell'*Ifigenia* goethiana Moritz dà espressione compiuta all'idea di una Mitologia guidata da un'etica antropocentrica che sovverte l'arcaico rapporto gerarchico fra cielo e terra e il concetto di destino inteso come fato ineluttabile e immutabile.

Fin dal titolo, così problematico da restituire integralmente in italiano per la natura mobile e multiforme dell'opera che sfugge a un corrispondente univoco in grado di coglierne ogni singola sfumatura di senso, la *Götterlehre* reca in sé l'impronta tangibile della divinità, divinità che alla fine risulta tuttavia tanto più divina quanto più si confronta con l'umano e ad esso si avvicina.

Lontana dall'irriverente spirito di ribellione di Prometeo, ma anche dal senso di sereno e statico appagamento cosmico trasmesso da Ganimede, *Ifigenia* completa nella *Götterlehre* la sintesi goethiana di umano e divino nel momento in cui

¹²⁸ *Ivi*, pp. 270-272.

interiorizza nello spazio autonomo¹²⁹ della propria coscienza la divinità esterna all'uomo¹³⁰ e si riappropria così della capacità umana di interagire dinamicamente col destino e di dominarlo nell'ottica civilizzatrice e catartica della rinuncia ai consueti mezzi patriarcali dell'inganno e della violenza.

2.2.2 La coincidenza degli opposti come criterio mitopoietico della Fantasia

Uno dei temi portanti dell'intera Mitologia di Moritz è inequivocabilmente il processo inesauribile di *Gestaltwerdung*¹³¹ che, nella transizione lineare e progressiva dalla massa informe e sterminata delle forze primigenie della natura al tratto netto e definito dell'*Umriß*, conferisce un profilo circoscritto e riconoscibile alle trasfigurazioni antropomorfiche prodotte dalla *bildende Phantasie* degli antichi:

Das Gebildete hatte bei ihnen [den Alten] immer den Vorzug vor der Masse; und die ungeheuren Wesen, welche die Phantasie sich schuf, entstanden nur, um von der in die hohe Menschenbildung eingehüllten Götterkraft besiegt zu werden und unter ihrer eignen Unförmlichkeit zu erliegen.

[...] und nicht umsonst drehet sich ihre Phantasie in den ältesten Dichtungen immer um die Vorstellung, daß das Unförmliche, Ungebildete, Unbegrenzte erst vertilgt und besiegt werden muß, ehe der Lauf der Dinge in sein Gleis kömmt.¹³²

Nel passaggio dal Caos originario alla forma differenziata, seppur vaga e instabile¹³³, delle divinità ctonie e olimpiche in lotta fra loro per il potere si inserisce

¹²⁹ Per l'aspetto di autonomia che Ifigenia incarna rispetto alla volontà tirannica e crudele degli dèi che spesso le ripugna si veda: W. RASCH, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, C.H. Beck Verlag, München 1979.

¹³⁰ Cfr. G. PULVIRENTI-R.GAMBINO, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia*, cit., p. 222.

¹³¹ Cfr. H.J. SCHRIMPF, *Die Sprache der Phantasie*, cit., pp. 178-179.

¹³² GL, p. 22.

¹³³ L'indeterminatezza dei miti, che di frequente oscillano tra versioni anche molto distanti fra loro, o il profilo sfumato e ambiguo delle figure stesse, che, di volta in volta, come nel caso delle Parche, vantano discendenze e funzioni diverse, vengono sfruttati a proprio vantaggio dai poeti antichi, i quali se ne servono come di un linguaggio più elevato per tratteggiare il sublime, spesso impercettibile ai sensi che ottundono la mente: «Die Parzen sind [...] in diesen Dichtungen eine doppelte Erscheinung, einmal als Töchter der alten Nacht und als Dienerinnen des Schicksals, über den Jupiter weit erhaben, und dann als Töchter des Jupiter, die nach dem Willen des Schicksals seine Ratschlüsse vollziehen. Die doppelten Erscheinungen der Göttergestalten sind in diesem

l'altro importante filo conduttore della *Götterlehre*, ovvero il meccanismo di coincidenza degli opposti che regola la complessa dialettica di *Zerstörung* e *Bildung*¹³⁴ orientata a cogliere nella magnificenza degli aspetti polari e contraddittori delle più potenti personalità divine l'intima essenza che le colloca ben oltre la riduttiva rappresentazione allegorica¹³⁵ tradizionalmente coltivata dai manuali di mitologia diffusi all'epoca.

Lo schema di tale ambivalente generazione-distruzione di forme¹³⁶ comune a tutti gli dèi e costitutiva della macrostruttura circolare dell'opera viene di volta in volta ripetuto e interiorizzato nel microcosmo delle singole figure divine¹³⁷, fra cui le più emblematiche di questo interessante connubio di luci e ombre¹³⁸ sono Apollo,

traumähnlichen Gewebe der Phantasie nicht selten; was vor dem Jupiter da war, wird, da der Lauf der Zeiten mit ihm aufs neue beginnt, noch einmal wieder von ihm erzeugt, um seine Macht zu verherrlichen und ihn zum Vater der Götter zu erheben. – Die Dichter haben von jeher das Schwankende in diesen Dichtungen zu ihrem Vorteil benutzt und sich ihrer als einer höhern Sprache bedient, um das Erhabene anzudeuten, was oft vor den trunkenen Sinnen schwebt und der Gedanke nicht fassen kann.» (*Ivi*, p. 54).

¹³⁴ Innegabile al riguardo l'influsso su Moritz delle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* di Herder, lette a Roma insieme a Goethe, il quale ne scrive entusiasta a Herder il 10 gennaio 1788 (cfr. n. 110 del primo capitolo). Nelle categorie moritziane di *Zerstörung* e *Bildung* è palese l'eco dell'antagonismo herderiano fra *Zerstörung* e *Erhaltung*, che nel quindicesimo libro delle *Ideen* si risolve infine a favore del progresso apportato alla storia dell'umanità dalla ragione e dalla cultura: «Alle zerstörenden Kräfte in der Natur müssen den erhaltenden Kräften mit der Zeitenfolge nicht nur unterliegen, sondern auch selbst zuletzt zur Ausbildung des Ganzen dienen. [...] Der Verfolg der Geschichte zeigt, daß mit dem Wachstum wahrer Humanität auch der zerstörenden Dämonen des Menschengeschlechts wirklich weniger geworden seien; und zwar nach innern Naturgesetzen einer sich aufklärenden Vernunft und Staatskunst.» (cit. in H.J. SCHRIMPF, *Die Sprache der Phantasie*, cit., p. 187).

¹³⁵ Cfr. K. KERÉNYI, *Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie*, in «Studium generale», 8 (1955), pp. 268-272, qui p. 270.

¹³⁶ Procedendo invariabilmente di pari passo nell'ordine gerarchico della natura che prevede la sostituzione di forme imperfette con altre più compiute e quindi superiori, *Bildung* e *Zerstörung* costituiscono una sorta di dinamismo cosmico che investe l'intera *Weltanschauung* di Moritz, spaziando in modo particolare dall'ambito estetico-antropologico-mitologico della *Götterlehre* a quello pedagogico, sempre estremamente presente all'autore, del *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik* (1786): «[D]as scheint nun freilich einmal die Ordnung der Dinge so mit sich zu bringen – daß eines das andere zerstört, und in sich verwandelt. So müssen selbst diejenigen, welche sich des Fleisches ganz enthalten, doch den Bau der Pflanzen zerstören, die ihnen Nahrung geben. Aber aus der anscheinenden Zerstörung wächst wieder neues und besseres Leben hervor – doch davon ein andermal mehr!» (Id., *op. cit.*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 81-173, qui p. 98).

¹³⁷ Cfr. S. GÖDDE, *Mythologie als ästhetische Anthropologie*, cit., p. 167.

¹³⁸ Cfr. la glossa “Die Schlange nagt an ihrem Schweife” nella descrizione di viaggio di Moritz: «Aus der Mischung von Licht und Schatten entsteht der schönste Reiz der Farben. – Da wo die Liebe den Haß aufnimmt, entstehen die sanftesten Gefühle der Großmuth des Verzeihens, die ohne diesen

Diana e Minerva, per quanto riguarda la consonanza di qualità di segno contrario, Cerere, Proserpina e Bacco per quanto attiene invece il confluire in un concetto unitario dei poli opposti di vita e morte.

I gemelli Apollo e Diana¹³⁹, ognuno per il proprio genere, incarnano al massimo grado l'avvicinarsi armonico di *Zerstörung*, intesa propriamente come annientamento nella morte, e *Bildung*, concepita come processo di *ewige Verjüngung*¹⁴⁰:

Apollo und Diana sind die verschwisterten Todesgötter; sie teilen sich in die Gattung: jener nimmt sich den Mann und diese das Weib zum Ziele; und wen das Alter beschleicht, den töten

Kreislauf nicht entstanden wären. – Das Helldunkel der Abendröthe ist schöner als der Glanz des Tages. – Die Freude selbst bricht nicht eher in wonnervolle Thränen aus, als auf dem Punkte, wo sie mit der Traurigkeit sich vermählt, und die Erinnerung an vergangene Leiden in ihren Schooß aufnimmt. So bilden Wärme und Kälte durch ihr geheimnisvolles Band das Leben. – Wenn Virginius seine Tochter ermordet, um sie der Schande zu entziehen, so treffen Grausamkeit und Mitleid in einem Punkte zusammen, und bilden eben durch dies Aneinandergrenzen des Entgegengesetzten das höchste tragische Schöne. Das Mitleid hebt nicht die Grausamkeit, und diese hebt nicht jenes auf, sondern beide finden in einem und demselben empfindenden Wesen neben einander Platz, und wir stehen mit erstaunter Seele vor der furchtbaren Erscheinung da. –» (ID., *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 9. Januar 1788, pp. 452-453).

¹³⁹ Diana viene presentata da Moritz come il corrispettivo femminile di Apollo («Das Urbild der Diana ist der leuchtende Mond, der kalt und keusch in nächtlicher Stille über die Wälder seinen Glanz ausstreuet. – Diese Keuschheit der Diana selber aber ist ein furchtbarer Zug in ihrem Wesen.», GL, p. 104), che vive di luce riflessa («Als die Schwester des Apollo schimmert Diana am hellsten hervor, weil dieser seinen Glanz mit auf sie wirft.», *ivi*, p. 103) ma in perfetta simbiosi con il fratello («Doch vergißt die hohe Göttin auch im Getümmel der Jagd des himmlischen Bruders nicht. Und wenn sie genug mit Jagen sich ergötzt hat, so spannt sie den goldenen Bogen ab und eilet nach Delphi zu dem Sitze des leuchtenden Apollo. Da hängt sie ihren Bogen auf und führt die Chöre der Musen und Grazien an, welche das Lob der himmlischen Latona singen, die solche Kinder gebar.», *ibidem*).

¹⁴⁰ In origine due divinità distinte, Apollo e Helios (o Elio) vengono identificati dalla fantasia degli antichi in un essere unico che, ringiovanendo, si rinnova: «Da nun Apollo nicht zu gleicher Zeit auf Erden der Gott der Dichtkunst und der Tonkunst sein, die Götter im Olymp mit Saitenspiel und Gesang ergötzen und auch den Sonnenwagen lenken kann, so scheint es, als habe die Phantasie der Dichter den Apollo und Helios sich zu *einem* Wesen gebildet, das sich gleichsam in sich selbst verjüngt, indem es im Himmel als leuchtende Sonne von alters her auf- und untergeht und auf Erden in jugendlicher Schönheit neu geboren wandelnd, mit goldenen Locken, ein unsterblicher Jüngling, die Herzen der Götter und Menschen mit Saitenspiel und Gesang erfreuet.» (*Ivi*, p. 48). Allo stesso modo Ecate rinasce sotto le sembianze di Diana alla quale viene assimilata per i molti tratti in comune con essa: «Auch diese alte, geheimnisvolle Gottheit läßt die Phantasie in der Gestalt der nächtlich leuchtenden Diana sich verjüngen und mit dieser gleichsam neu wieder geboren werden. – Die neue Gottheit, worauf Gedanken und Einbildung einmal haftet, zieht das Ähnliche und Verwandte in sich hinüber und überformt es in sich.» (*Ivi*, p. 49).

sie mit sanftem Pfeil, damit die Gattung sich in ewiger Jugend erhalte, während daß Bildung und Zerstörung immer gleichen Schritt hält.¹⁴¹

In Apollo l'archetipo del raggio di sole che rifulge nell'eterno splendore giovanile¹⁴² si accompagna all'immagine del dio del canto e della musica¹⁴³ e a quella del dio profetico, all'idea del nume che punisce diffondendo epidemie mortali con arco e frecce¹⁴⁴, ma che a sua volta risana le ferite e allontana il male¹⁴⁵. È attraverso il sincretismo di attributi e competenze sempre diverse e multiformi che Moritz riesce sapientemente a combinare il concetto di distruzione con quello antitetico di giovanile e leggiadra bellezza benefica:

Unter den Dichtungen der Alten ist diese eine der erhabensten und liebenswürdigsten, weil sie selbst den Begriff der Zerstörung, ohne davor zurückzubeugen, in den Begriff der Jugend und Schönheit wieder auflöst und auf diese Weise dem ganz Entgegengesetzten dennoch einen harmonischen Einklang gibt.

[...]

Gleichwie nun in den wohltätigen und verderblichen Sonnenstrahlen und in der befruchtenden und Verwesung brütenden Sonnenwärme das Bildende mit dem Zerstörenden sich vereint, so war auch hier das Furchtbare mit dem Sanften in der Göttergestalt verknüpft, die jene Strahlen und jene Wärme als ihr erhabnes Urbild in sich faßte.¹⁴⁶

¹⁴¹ *Ivi*, p. 83.

¹⁴² «Das erste Urbild des Apollo ist der Sonnenstrahl in ewigem Jugendglanze. Den hüllt die Menschenbildung in sich ein und hebt mit ihm zum Ideal der Schönheit sich empor, wo der Ausdruck der zerstörenden Macht selbst in die Harmonie der jugendlichen Züge sich verliert. Die hohe Bildung des Apollo stellt die ewig junge Menschheit in sich dar, die gleich den Blättern auf den immergrünenden Bäumen, nur durch den allmählichen Abfall und Zerstörung des Verwelkten, sich in ihrer immerwährenden Blüte und frischen Farbe erhält.» (*Ivi*, p. 82).

¹⁴³ «Dieser Apollo ist eine bis auf die feinsten Züge ausgebildete Göttergestalt, von der Phantasie mit dem Reize ewiger Jugend und Schönheit geschmückt, der fernhin treffende Gott, den silbernen Bogen spannend, und der Vater der Dichter, die goldne Zither schlagend.» (*Ivi*, p. 48).

¹⁴⁴ «Der Gott der Schönheit und Jugend, den Saitenspiel und Gesang erfreut, trägt auch den Köcher auf seiner Schulter, spannt den silbernen Bogen und sendet zürnend seine Pfeile, daß sie verderbliche Seuchen bringen, oder er tötet auch mit sanftem Geschoß die Menschen.» (*Ivi*, p. 82).

¹⁴⁵ «Allein der jugendliche Gott des Todes zürnt nicht immer; der, dessen Pfeil verwundet, heilt auch wieder; er selbst wird unter dem Namen "der Heilende" mit einer Handvoll Kräuter abgebildet, auch zeugte er den sanften Äskulap, der Mittel für jeden Schmerz und jede Krankheit wußte und selbst durch seine Kunst vom Tod' erretten konnte.» (*Ivi*, pp. 83-84).

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 82 e 84.

Direttamente collegata ad Apollo nella *Götterlehre* è poi Minerva¹⁴⁷, figura dai tratti distintivi vividamente contrastanti i quali, trovando espressione compiuta nella loro compresenza armonica, conferiscono bellezza al mito di cui è protagonista:

Aus keiner Mutter Schoß geboren, war ihre Brust so kalt wie der Stahl, der sie bedeckte. Sie näherte sich dem männlich Großen, und weiblicher Zärtlichkeit war ihr Busen ganz verschlossen. [...]

Zurückschreckende Kälte macht den Hauptzug in dem Wesen dieser erhabenen Götterbildung aus, wodurch sie zur grausamen Zerstörung und zur mühsamen Arbeit des Webens, zur Erfindung nützlicher Künste und zur Lenkung der aufgebrauchten Gemüter der Helden gleich fähig ist. [...]

Daß in Minervens hoher Götterbildung, so wie beim Apollo, das ganz Entgegengesetzte sich zusammenfindet, macht eben diese Dichtung schön, welche hier gleichsam zu einer höhern Sprache wird, die eine ganze Anzahl harmonisch ineinandertönender Begriffe, die sonst zerstreut und einzeln sind, in einem Ausdruck zusammenfaßt.

So ist Minerva die verwundende und die heilende, die zerstörende und die bildende; eben die Göttin, welche am Waffengetümmel und an der tobenden Feldschlacht sich ergötzt, lehrt auch die Menschen die Kunst, zu weben und aus den Oliven das Öl zu pressen. [...]

Die Wildheit des Kriegerischen war bei dieser Göttergestalt durch ihre Weiblichkeit gemildert, und die Weichheit und Sanftheit des Friedens und der bildenden Künste lag unter der kriegerischen Gestalt verdeckt. —¹⁴⁸

¹⁴⁷ *Minerva* (1789) è anche il titolo di un breve saggio estetico di Moritz interamente dedicato agli aspetti più palesemente difformi, e proprio per questo più intensamente poetici, di questo mito. Numerosi i passi che qui si sovrappongono, da un punto di vista sia lessicale sia concettuale, alla descrizione di Minerva nella *Götterlehre*: «Sie [Minerva] ist die Verwundende und die Heilende, die Zerstörende und die Bildende. – Sie lehrte die Menschen das Wollspinnen, das Öl aus den Oliven zu pressen – sie unterwies sie in den *nützlichen* und *mühsamen* Künsten. Demohngeachtet hatte sie Gefallen am Kriege [...] Sie ward von keiner Mutter geboren, sondern sprang aus JUPITERS Haupte gerüstet hervor, mit einer Brust, so kalt wie der Stahl, der sie bedeckt. Diese Kälte macht sie gleich fähig zur grausamen Zerstörung, und zur mühsamen Arbeit des Webens, und der Erfindung aller friedlichen Künste. – Aber eben daß bei der MINERVA das *Entgegengesetzte* sich zusammenfindet, macht diese Dichtung so schön. – [...] Ihr Name ist Krieg und Frieden, Zerstörung und Bildung, PALLAS ATHENE. – MINERVA die Drohende, und MINERVA die Lehrende. [...] Die Wildheit des Krieges war bei der MINERVA durch ihre Weiblichkeit gemildert, und die Weichheit und Sanftheit des Friedens und der Künste lag unter der kriegerischen Gestalt verdeckt. –» (K.Ph. MORITZ, *Minerva*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 1015-1017).

¹⁴⁸ GL, pp. 92-93.

Il mito di Cerere-Proserpina illustrato come un *unicum* da Moritz, forse per via del culto che nella tradizione arcaica accomunava le due dee, è intrinsecamente legato ai cicli delle stagioni e dei raccolti, ai frutti della terra che, restando nascosti per gran parte dell'anno sotto la fertile superficie del suolo prima di sbocciare a nuova vita, più di qualsiasi altro fenomeno presente in natura racchiudono *in nuce* la continua e arcana dialettica di morte e rinascita:

Durch alle diese Dichtungen schimmern die Begriffe von der geheimnisvollen Entwicklung des Keims im Schoß der Erde, von dem innern verborgenen Leben der Natur hervor. Es gibt keine Erscheinung in der Natur, wo Leben und Tod dem Ansehen nach näher aneinandergrenzen als da, wo das Samenkorn, dem Auge ganz verdeckt, im Schoß der Erde vergraben und gänzlich verschwunden ist und dennoch gerade auf dem Punkte, wo das Leben ganz seine Endschaft zu erreichen scheint, ein neues Leben anhebt.¹⁴⁹

In Proserpina, costretta a condurre una duplice esistenza fra il mondo dei vivi e il regno dei morti, si realizza, velato del mistero tipico dei riti esoterici connessi a questa divinità¹⁵⁰, il delicato equilibrio insistentemente ricercato nella *Götterlehre* fra le altezze del cielo e gli abissi della terra:

Durch den sanften Schoß der Ceres pflanzen sich bis in das dunkle Reich des Pluto die himmlischen Einflüsse fort. – Pluto heißt auch der Stygische oder Unterirdische Jupiter; und mit ihm vermählt sich des himmlischen Jupiters reizende Tochter, in welcher die Dichtung die entgegengesetzten Begriffe von Leben und Tod zusammenfaßt und durch welche sich zwischen dem Hohen und Tiefen ein zartes geheimnisvolles Band knüpft.¹⁵¹

Sui sarcofagi in marmo raffiguranti il ratto di Proserpina e nei culti misterici antichi tributati a Cerere e Proserpina Moritz ravvisa già l'attenzione allo sconfinamento dell'orrido nel bello che egli subito fa propria, fondandola sulla

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 109.

¹⁵⁰ Nel mondo greco le divinità misteriche per antonomasia, oltre alla qui citata Persefone (Proserpina nell'onomastica latina adottata da Moritz), erano la madre Demetra (Cerere) e Dioniso (Bacco).

¹⁵¹ *Ivi*, p. 109.

prospettiva, in definitiva programmatica per la *Götterlehre*, della conciliazione armonica degli opposti:

Auf den Marmorsärgen der Alten findet man oft den Raub der Proserpina abgebildet, und bei den geheimnisvollen Festen, welche der Ceres und der Proserpina gefeiert wurden, scheint es, als habe man grade dies Aneinandergrenzen des Furchtbaren und Schönen zum Augenmerk genommen, um die Gemüter der Eingeweihten mit einem sanften Staunen zu erfüllen, wenn das ganz Entgegengesetzte sich am Ende in Harmonie auflöste.¹⁵²

La stessa tensione fra morte e vita¹⁵³, fra il culmine del piacere e il senso del tragico, la si ritrova infine, in forma di gran lunga più accentuata, nella rappresentazione di Bacco con il quale si conclude l'amplissima panoramica degli dèi olimpici:

Auf den Marmorsärgen der Alten findet man häufig Bacchanale abgebildet. Um selbst noch hier den Ernst mit frohem Lächeln, die Trauer mit der Fröhlichkeit zu vermählen, ist gerade der Punkt gewählt, wo Tod und Leben auf dem Gipfel der Lust am nächsten aneinandergrenzen. Denn der höchste Genuß grenzt an das Tragische, er droht Verderben und Untergang; dasselbe, was die Menschengattung mit jugendlichem Feuer beseelt, untergräbt und zerstört sie auch.¹⁵⁴

L'estasi e l'ebbrezza bacchiche che si manifestano negli sfrenati riti orgiastici in onore di questa divinità sviluppano esiti potenzialmente dannosi¹⁵⁵, e tuttavia – sottolinea Moritz – risiedendo il bello proprio in tale frenesia convulsa, essi

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ L'archetipo di Bacco e l'aura di mistero che circonda il suo culto vengono immediatamente ricondotti all'immagine di Cerere: «Des Bacchus hohes Urbild war die innre schwellende Lebensfülle der Natur, womit sie dem Geweihten begeisternden Genuß und süßen Taumel aus ihrem schäumenden Becher schenkt. Der Dienst des Bacchus war daher, so wie der Dienst der Ceres, geheimnisvoll; denn beide Gottheiten sind ein Sinnbild der ganzen wohlthätigen Natur, die keines Sterblichen Blick umfaßt und deren Heiligtum keiner ungestraft entweicht.» (*Ivi*, p. 128).

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 133.

¹⁵⁵ «[I]n dem hohen Sinnbilde, welches den fröhlichen Genuß des Lebens selbst bezeichnet, der, über den ganzen Erdkreis sich mitteilend und verbreitend, keine Grenzen kennt, mußte auch die Darstellung des höchsten Genusses unbeschränkt sein und alles das sich in der Dichtung zusammenfinden, was, wenn es wirklich wäre, die Menschheit zerstören würde. Denn freilich ist es die Allgewalt des Genusses, die furchtbar über den Menschen waltet und ebenso wohlthätig, wie sie ist, auch wieder Verderben drohet.» (*Ivi*, p. 132).

mantengono nell'immaginario degli antichi i loro eccessi, senza i quali inevitabilmente cesserebbero di essere oggetto dell'arte¹⁵⁶:

Sobald man ein Bacchanal sich ohne Üppigkeit denken wollte, würde es aufhören, ein Gegenstand der Kunst zu sein; denn gerade die Wildheit, das Taumeln, das Schwingen des Thyrsusstabes, die Ausgelassenheit, der Mutwille macht das Schöne bei diesen frohen Wesen aus, die nur in der Einbildungskraft ihr Dasein hatten und, bei den Festen der Alten in einer Art von Schauspiel dargestellt, den düstern Ernst verscheuchten.¹⁵⁷

Coerentemente con questa visione del tutto singolare dei miti classici l'origine della bellezza fascinatrice quale espressione vitale della procreazione e dell'attività formatrice nell'arte viene fatta coincidere nella *Götterlehre*, non a caso, con le circostanze violente della nascita di Venere¹⁵⁸:

Sie ist das erste Schöne, was sich aus Streit und Empörung der ursprünglichen Wesen gegeneinander entwickelt und gebildet hat. – Saturnus entmannt den Uranos. Die dem Uranos entnommene Zeugungskraft befruchtet das Meer, und aus dem Schaume der Meereswellen steigt Aphrodite¹⁵⁹, die Göttin der Liebe, empor. In ihr bildet sich die himmlische Zeugungskraft zu dem vollkommenen Schönen, das alle Wesen beherrscht und welchem von Göttern und Menschen gehuldigt wird.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Il mito di Bacco illustra la teoria estetica di Moritz secondo la quale il bello è tale nella misura in cui non deve essere utile e nella misura in cui, qualora lo fosse, risulterebbe dannoso: «[...] wie jedes Schöne in der Erscheinung nur in dem Maße schön ist, als es nicht nützlich zu sein braucht, so ist es auch nur in dem Maße schön, als es, wenn es wirklich wäre, schädlich sein würde» (K.Ph. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 958-991, qui p. 986).

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 133.

¹⁵⁸ Pur non citando nelle sue *Reisen eines Deutschen in Italien* alcun esemplare delle raffigurazioni plastiche di Venere, Moritz si sofferma a lungo sulla *Venere* del Tiziano contemplata a Palazzo Borghese: «Das Ganze gewinnt einen immer höhern Reiz, und zieht das Auge unwiderstehlich an, so daß es auf den übrigen Gemälden in diesem Zimmer ungern verweilt, und immer zu diesem Bilde, wie zu seinem Hauptgegenstande, unwillkürlich zurückkehrt.» (K.Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, cit., Rom, den 2. Oktober 1787, "Titian", p. 370).

¹⁵⁹ Da rilevare qui l'associazione etimologica (*aphròs* "schiuma") che giustifica la scelta, inconsueta per la *Götterlehre*, del nome greco Afrodite al posto del corrispondente latino Venere, impiegato invece in tutte le altre occorrenze del testo che vedono protagonista la dea dell'amore. Lo stesso passo qui citato è tratto, per esempio, da un paragrafo intitolato *Die himmlische Venus*.

¹⁶⁰ GL, p. 46.

L'enfasi posta sull'evento contingente che associa il bello al dolore introduce come temibile la più dolce fra le divinità degli antichi e, per effetto di simile fusione di elementi opposti, anche l'impulso delicato e propizio venerato in questa attraente figura divina viene presentato come dannoso, portatore di guerra e sventure per intere nazioni:

Man verehrte in dieser reizenden Göttergestalt [Venus] den heiligen Trieb, der alle Wesen fortpflanzt; die Fülle der Lebenskraft, die in die nachkommenden Geschlechter sich ergießt; den Reiz der Schönheit, der zur Vermählung anlockt. [...]

So wie nun aber jener sanfte, wohlthätige Trieb auch oft verderblich wird und über ganze Nationen Krieg und Unheil bringt, so stellt die Sanfteste unter den Göttinnen sich in den Dichtungen der Alten auch als ein furchtbares Wesen dar.¹⁶¹

Venere viene descritta da Moritz come sublime rappresentazione poetica di ciò che nella natura intera incessantemente agisce con irresistibile attrattiva, incurante del destino delle generazioni che si lascia alle spalle:

Dann wäre sie aber auch nicht mehr ausschließend die Göttin der Liebe; sie bliebe kein Gegenstand der Phantasie und wäre nicht mehr die hohe dichterische Darstellung desjenigen, was in der ganzen Natur mit unwiderstehlichem Reize unaufhörlich fortwirkt, unbekümmert, ob es Spuren blutiger Kriege oder glücklich durchlebter Menschenalter hinter sich zurückläßt.¹⁶²

Non appare dunque accidentale che proprio la bellezza, stavolta di Elena, sposa di Menelao promessa da Venere a Paride, venga immaginata dai poeti antichi come la causa scatenante della guerra di Troia:

Sie [Venus] hatte dem Paris, der ihr vor allen Göttinnen den Preis der Schönheit zuerkannte, das schönste Weib versprochen; nun stiftete sie selbst ihn an, dem griechischen Menelaus seine Gattin, die Helena, zu entführen, und flößte dieser selbst zuerst den Wankelmut und die Treulosigkeit in den Busen ein.¹⁶³

¹⁶¹ *Ivi*, p. 100.

¹⁶² *Ivi*, p. 101.

¹⁶³ *Ivi*, p. 100.

Il compendio di tratti dolci e amari presente in Venere si riverbera anche sulle figure poste al suo seguito: la valenza benefica delle Grazie, da un lato, il simbolo della passione amorosa, spesso indomabile e pericolosa, dall'altro.

Der Venus waren vom Jupiter die Grazien zugesellt; in ihrem Gefolge waren die Liebesgötter; vor ihren Wagen waren Tauben gespannt. – Alles ist sanft und weich in diesem Bilde; doch ist der Liebesgott mit Bogen und Pfeil bewaffnet und stellt die furchtbare Macht seiner himmlischen Mutter, der alles besiegenden Göttin, in sich dar.¹⁶⁴

In questa affascinante personalità divina, raffigurazione somma del Bello, si concretizzano in ultima istanza le categorie del pensiero estetico di Moritz improntato al grande accordo armonico, per quanto drammatico nel suo dispiegarsi, di formazione e distruzione culminante infine nella forma compiuta in se stessa:

Weil nun durch die Erscheinung der individuellen Schönheiten dieselbe Summe der Zerstörung des Einzelnen, in einem kürzern Zeitraume, sichtbar wird, welche zur Erhaltung der immerwährenden Jugend und Schönheit, in der Gattung überhaupt, durch Alter und Krankheit, fast unmerklich ihren Fortschritt hält:

Und weil wir diese Zerstörung mit der individuellen Schönheit, durch welche sie unmittelbar bewirkt wird, uns zusammen denken:

So gibt das Schöne, in welches die Zerstörung selbst sich wieder auflöst, uns gleichsam ein Vorgefühl von jener großen Harmonie, in welche Bildung und Zerstörung einst Hand in Hand, hinüber gehn.¹⁶⁵

2.3 *La complementarietà di testo e immagine nel tutto organico della Götterlehre*
Sin dal titolo, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Zusammengestellt von Karl Philipp Moritz. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums*, l'opera di Moritz si presenta come una peculiare

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

¹⁶⁵ K.Ph. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in *Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden*, cit., Bd. 2, pp. 958-991, qui pp. 989-990.

traduzione iconico-poetica della mitologia classica, il cui eclettico universo segnico viene precisandosi nell'introduzione programmatica al testo quale unità compiuta in sé stessa¹⁶⁶, svincolata, in base agli esiti della riflessione estetica sull'autonomia dell'opera d'arte¹⁶⁷, da qualsiasi ammaestramento morale o inquadramento storico e orientata invece a veicolare i contenuti epistemologicamente equivalenti e reciprocamente interagenti di letteratura e arti visive attraverso il confronto e lo scambio assiduo fra i due diversi sistemi semiotici a cui si rinvia fin dalla rilevante premessa all'opera, presentata quest'ultima come il prodotto della proficua cooperazione fra *Dichter-Theoretiker* e *Künstler*¹⁶⁸.

Le modalità di incontro fra il mondo della letteratura e quello delle immagini si realizzano nella *Götterlehre* in base a una concezione teorico-estetica che non tiene conto dei rigorosi criteri antiquari – propri della ricerca archeologica – impiegati nella valutazione dell'arte antica¹⁶⁹ e punta invece a esaltare le potenzialità espressive della poesia attraverso i tratti minimali delle litografie approntate

¹⁶⁶ «Ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung ist etwas in sich Fertiges und Vollendetes, das um sein selbst willen da ist und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liegt.» (GL, p. 11).

¹⁶⁷ La citazione riportata in nota 166 compendia la moderna estetica dell'autonomia di Moritz – elaborata significativamente prima del “bello” kantiano formulato nella *Kritik der Urteilskraft* (1790) come oggetto di un piacere legato a forme sensibili eppure disinteressato, scevro da ogni elemento finalistico a carattere didattico-morale – configurando l'opera come un tutto organico, la cui compiutezza e perfezione risulta dalla coerenza delle sue parti costitutive. Tale coerenza interna deriva, secondo Todorov, dalla capacità di Moritz di mettere in evidenza i tratti distintivi di ogni singola figurazione mitica che egli sa poi ben illustrare nel gioco delle interazioni reciproche. (Cfr. T. TODOROV, *Symboltheorien*, Niemeyer, Tübingen 1995, p. 159). Szondi definisce il postulato estetico dell'autonomia assoluta dell'opera teorizzato da Moritz come una vera e propria «rivoluzione» che consente il passaggio da una *Wirkungsästhetik*, focalizzata sulla ricezione – dunque con il proprio fine fuori di sé – a una *Realästhetik* incentrata invece sulla produzione – con un proprio fine intrinseco. (Cfr. P. SZONDI, *Antike und Moderne in der Goethezeit*, in ID., *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. I, Frankfurt a.M., 1974, p. 89 s.).

¹⁶⁸ «Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn Professor Karstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um, soviel es sich tun ließ, diejenigen vorzuziehen, deren Wert zugleich mit in ihrer Schönheit und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist besteht» (GL, p. 8).

¹⁶⁹ Numerose nel Settecento sono infatti le falsificazioni e le imitazioni di epoca rinascimentale. Cfr. al riguardo F. BÜTTNER, *Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz*, in «Nordelbinger Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte», Heide/Holst, 52 (1983), pp. 95-127, qui p. 98; U. MÜNTER, *Gebannter Bilderrausch. Bild und Text in Karl Philipp Moritz' Götterlehre*, in C. WINGERTSZAHN-U. TINTEMANN (a cura di), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005, pp. 39-56, qui n. 5, p. 40.

dall'incisore Tassaert (1765-1835) su disegno di Carstens (1754-1798) e annoverate da Moritz fra i *Denkmäler* ("monumenti" intesi anche come memoria e rappresentanza) dell'antichità in quanto, all'epoca, primo strumento divulgativo finalizzato a rendere immediatamente accessibile nelle scuole, nelle università e nelle accademie, l'arte greco-romana e la rappresentazione della mitologia classica¹⁷⁰.

Il tentativo di Moritz di attualizzare il mito, dando voce al poeta moderno per eccellenza che canta la distanza fra cielo e terra nello spirito degli antichi¹⁷¹, viene integrato dalla scelta di acqueforti incisive ed evocative le quali, accompagnando l'articolarsi e il susseguirsi delle molteplici costellazioni mitiche che compongono la trama della *Götterlehre*, creano reciprocità di relazioni e prospettive con le frequenti e ricorrenti omologie verbo-visive suggerite sia dai richiami espliciti interni al testo¹⁷², sia dalla sobrietà dei contorni nei disegni attinti in massima parte alla *Dactyliothea universalis* del gemmologo ed esperto di antichità¹⁷³ Philipp Daniel Lippert (1702-1785) e alla preziosa collezione privata di 3.444 gemme del barone Philipp von Stosch (1691-1757), catalogata da Winckelmann nella *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* e acquistata nel 1764 da Federico II, re di Prussia. L'unica eccezione a questo ricco repertorio iconografico

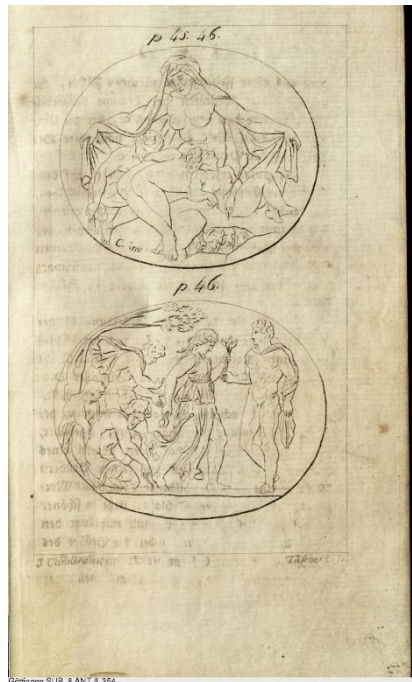
¹⁷⁰ Cfr. F. BÜTTNER, *Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz*, cit., p. 98.

¹⁷¹ Così viene definito Goethe quando nel capitolo *Die menschenähnliche Bildung der Götter* si introduce l'inno *Grenzen der Menschheit*: «In den folgenden Zeilen hat ein neuer Dichter diesen Abstand [zwischen Himmel und Erde] ganz im Geiste der Alten besungen» (GL, p. 76).

¹⁷² Diversamente dai manuali illustrati del tempo, a ogni immagine si rinvia con espressioni didascaliche che esplicitano l'esatta provenienza dei camei ritratti in prossimità del testo («In ähnlicher Gestalt wie die erste Figur, nach einem antiken geschnittenen Steine aus der Stoschischen Sammlung, auf der hier beigefügten Kupfertafel», GL, p. 41; «Auf der hier beigefügten Kupfertafel ist nach einem antiken geschnittenen Steine aus der Lippertschen Daktyliothek der Kriegsgott abgebildet» *ivi*, pp. 99-100) o che restano sul generico («Auf ebendieser Kupfertafel befindet sich auch eine Abbildung der Ceres nach einem antiken geschnittenen Steine», *ivi*, p. 105).

¹⁷³ Dal 1764 Lippert fu professore di arte antica presso la "Kunstakademie" di Dresda.

di pietre incise è costituita dalla raffigurazione della Notte¹⁷⁴ con i figli Morte e Sonno¹⁷⁵, ideata da Carstens¹⁷⁶, il quale si ispira¹⁷⁷ a una descrizione di Pausania¹⁷⁸:



Eine hier beigegefügte Abbildung der Nacht, wie sie den Tod und den Schlaf in ihren Mantel hüllt und aus einer Felsengrotte zu ihren Füßen die phantastischen Gestalten der Träume

¹⁷⁴ Per uno studio più approfondito del rapporto di Carstens con il tema della notte, anche e soprattutto in relazione al disegno inserito nella Mitologia di Moritz, si veda: H. VON EINEM, *Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern*, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 78, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen 1958.

¹⁷⁵ La notte quale primordiale divinità cosmogonica delle tenebre è già presente in Esiodo (cfr. *Teogonia*, 211-225), dove viene menzionata appunto come madre della morte (*Thànatos*) e del sonno (*Hýpnos*), e in Omero (*Iliade*, XIV, 259-261), che ne ricorda il timore suscitato persino nel padre degli dèi.

¹⁷⁶ L'immagine in questione è quella riprodotta nel primo ovale della pagina qui allegata e tratta da un'edizione originale della *Götterlehre* del 1791 reperibile on-line sul sito qui di seguito indicato: <<http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_goetterlehre_1791?p=9>>.

¹⁷⁷ Come Carstens, anche Lessing e Herder attingono al testo di Pausania nei rispettivi saggi su come gli antichi raffiguravano la morte. Cfr. G.E. LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769), in *Lessings Werke*, hrsg. von J. Petersen und W. von Olshausen, Bd. 17, p. 314 ss., Berlin 1920; J.G. HERDER, *Wie die Alten den Tod gebildet* (1786), in *Id. Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Bd. 5, p. 665, Berlin 1891.

¹⁷⁸ Cfr. PAUSANIA, *Viaggio in Grecia: guida antiquaria e artistica*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e note di S. Rizzo, BUR, Milano 1997-2004, V, 17 e 18.

hervorblicken, ist von dem neuern Künstler, der die Umrisse zu diesem Werke gezeichnet, nach einer Beschreibung des Pausanias entworfen.

Pausanias erzählt nämlich, daß er auf dem Kasten des Cypselus auf der einen Seite desselben die Nacht in weiblicher Gestalt abgebildet gesehen, wie sie zwei Knaben mit verschränkten oder übereinandergeschlagenen Füßen in ihren beiden Armen hielt, wovon der eine weiß, der andere schwarz war, der eine schlief, der andere zu schlafen schien.

In der hier beigefügten Abbildung ist der Tod durch eine umgekehrte Fackel und der Schlaf durch einen Mohnstengel bezeichnet. Die Nacht selbst ist, als die fruchtbare Gebärerin aller Dinge, in jugendlicher Kraft und Schönheit dargestellt.¹⁷⁹

Le sembianze femminili della Notte, scolpita secondo la testimonianza di Pausania – accolta nella *Götterlehre* per tramite di Carstens¹⁸⁰ – sull’arca (*cypselos*) di Cipselo¹⁸¹, rientrano nella prospettiva del bello da cui procede la complessa riflessione di Moritz sull’arte e sulla natura – influenzata a Roma dalla commistione di eredità cristiana ed eredità pagana – e contribuiscono al rinnovamento del canone estetico classico-romantico di cui egli si fa promotore, introducendo una diversa visione della morte¹⁸², non più quella demonizzata dalla cultura barocca pervasa da un sentimento tragico e funesto del tempo, bensì la sua rappresentazione idealizzata ed eternamente perpetuata nell’arte¹⁸³ al modo degli antichi, la cui immaginazione poetica sapeva ammantare di fascino persino le personificazioni più spaventose dell’oscurità e del terrore, come le Parche spietate e le Furie vindici, in quanto divinità venerate dai mortali.

Man sieht, wie die Alten das Dunkle und Furchtbare in reizende Bilder einkleideten und wie sie demohngeachtet für das höchste Tragische empfänglich waren, indem sie sich unter dem von der

¹⁷⁹ GL, p. 37 e 39.

¹⁸⁰ Qui Carstens compare come artista figurativo moderno allo stesso modo in cui Goethe è il poeta moderno del quale Moritz accoglie la ricezione del mito classico nella sua opera, facendola propria.

¹⁸¹ Cipselo è figura mitica ma, in quanto re dell’Arcadia, è anche figura storico-leggendaria che istituisce un importante legame con la latinità. È interessante notare a questo proposito il riferimento all’Arcadia nel motto «Auch ich in Arkadien!», che appare in epigrafe su entrambi i frontespizi dei due volumi della prima edizione della *Italienische Reise*, dove Goethe parla della *Götterlehre* alla quale Moritz, all’epoca del loro comune soggiorno in Italia, sta lavorando (cfr. *op. cit.*, August 1787 – *Bericht*, p. 391).

¹⁸² In tale prospettiva si colloca il concetto cardine di *coincidentia oppositorum* osservato (cfr. par. 2.2.2) in alcune figure chiave dell’Olimpo moritziano – ma estendibile a tutte le divinità del mito classico che popolano la *Götterlehre* – fra le quali spicca Apollo, la cui intima ambivalenza è data dalla capacità di dilettersi con la lira come di scoccare frecce letali per l’uomo.

¹⁸³ Cfr. E. AGAZZI, *Psiche e la piramide. Le arti e la morte nell’età neoclassica*, Medina, Palermo 1994, pp. 75-77.

Nacht gebornen unvermeidlichen Schicksal oder dem Fatum das höhere Obwaltende dachten, dessen altes Reich und dessen dunkle Pläne weit außer dem menschlichen Gesichtskreise liegen; dessen Spuren man in dem vielfältigen Jammer las, der die Menschheit drückt; indem man das Unbekannte ahndete, unter dessen Macht die untergeordneten Kräfte sich beugen müssen, und ein wunderbares Gefallen selbst an der Darstellung schrecklicher Ereignisse und verwüstender Zerstörung fand, indem die Einbildungskraft mit Vergnügen sich in das Gebiet der Nacht und der öden Schattenwelt verirrte.

Demohngeachtet stellt sich uns in den schönen Dichtungen der Alten kein einziges ganz hassens- und verabscheuungswürdiges Wesen dar. – Die unerbittlichen Parzen, welche die Nacht geboren hat, und selbst die rächerischen Furien sind immer noch ein Gegenstand der Verehrung der Sterblichen.¹⁸⁴

La notte viene colta nella sua facoltà di progenitrice di forze primordiali, potenze inquietanti e oscure assimilabili a quelle dell'Oltretomba eppure presentate nei miti classici con una veste di fascino che attrae l'attenzione degli antichi, sollecitandone la ricettività per la più sublime espressione del tragico. Ci si accosta tematicamente alla dimensione onirica della discesa agli Inferi di cui tratta più diffusamente l'ultimo capitolo della *Götterlehre*.

Alla risemantizzazione iconografica dei miti e della valenza teorico-estetica di cui questi si fanno portatori nell'opera di Moritz introduce la prima immagine che



¹⁸⁴ GL, p. 39.

fa da *pendant* figurativo al titolo del frontespizio e che ritrae Giove in lotta con i Giganti, nell'ovale superiore, e l'antichissimo dio italico Saturno su una barca con la falce in mano, nell'ovale inferiore. Interpretata in qualche raffigurazione come segno della connessione di questa divinità con il mondo agrario, la falce, così come l'imbarcazione, rimanda anche al dato, acquisito da alcune tradizioni, di un collegamento con l'Ade – per via della scomparsa di Saturno dalla terra – che ne sottolinea l'origine latina, non essendo presente tale elemento nel mitologema dell'omologo greco Crono.

Il modello di riferimento su cui poggia tutto l'impianto compositivo e concettuale della *Götterlehre* è, come ricordato sopra, l'interazione costante fra linguaggio verbale e linguaggio visivo¹⁸⁵, solo che in questo caso, rispetto all'esempio appena illustrato della Notte e a tutto il resto delle riproduzioni grafiche che corredano la Mitologia di Moritz, troviamo qui, significativamente all'inizio dell'opera, il ribaltamento del paradigma testo→immagine, poi generalmente adottato, al fine di enfatizzare con la sequenza atipica immagine→testo il nucleo tematico di pertinenza e proiettare dunque il lettore in *medias res*, ovvero nel *Götterkrieg* che declina in senso figurale e narrativo il fondamentale senso del tragico teorizzato nella *Bildende Nachahmung des Schönen* e assunto a principio ispiratore della *Götterlehre*. La traduzione iconica della lotta degli Olimpi capeggiati da Giove contro i Giganti e i Titani dalla cui indeterminatezza e inafferrabilità, espressa già nel nome, la Fantasia rifugge¹⁸⁶ è già allusiva del testo corrispondente che enuclea il passaggio, decisivo per tutta l'opera, dalle forme primitive più indeterminate alle figure più articolate e definite e il perpetuo oscillare fra distruzione e generazione. Saturno, ritratto nell'immagine sottostante, condensa

¹⁸⁵ Cfr. U. MÜNTER, *Gebannter Bilderrausch. Bild und Text in Karl Philipp Moritz' Götterlehre*, in C. WINGERTZAHN-U. TINTEMANN (a cura di), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005, pp. 39-56.

¹⁸⁶ «Der Name der Titanen zeigt schon das weit um sich Greifende, Grenzenlose in ihrem Wesen an, wodurch die Bildungen, welche sich die Phantasie von ihnen macht, schwankend und unbestimmt werden. Die Phantasie flieht vor dem Grenzenlosen und Unbeschränkten; die neuen Götter siegen, das Reich der Titanen hört auf, und ihre Gestalten treten gleichsam im Nebel zurück, wodurch sie nur noch schwach hervorschimmern.» (GL, p. 22).

nel mito che lo riguarda sia l'elemento tragico della ribellione contro il padre da lui mutilato per usurparne il potere sia l'aspetto positivo che lo collega con una serie di leggende e di fonti latine all'età dell'oro (*Saturnia regna*), il periodo più felice nella storia dell'umanità¹⁸⁷; ma il dato più interessante e significativo è quello legato alla sua fuga nel Lazio¹⁸⁸, il cui nome viene fatto risalire al dio stesso che lì si nascose (*latere*)¹⁸⁹, introducendo in Italia la civiltà attraverso l'agricoltura e un'ordinata vita sociale¹⁹⁰. Per la natura labirintica e circolare della *Götterlehre* introdotta e commentata all'inizio del presente capitolo, la figura di Saturno, collocata in forma grafica accanto al frontespizio e descritta poi nella primissima parte del testo (al terzo capitolo) richiama quella di Enea nella *Schattenwelt* conclusiva e, insieme a essa, stigmatizza all'interno di un composito processo di assimilazione e sincretismo mitico la transizione dall'orizzonte greco all'orizzonte latino, che Moritz conosce per esperienza diretta e che programmaticamente introduce, come a più riprese sottolineato, anche nell'onomastica.

La scelta di isolare tale sezione iconica rispetto al testo che lo descrive e lo integra solo due capitoli dopo equivale alla volontà di mettere in risalto il valore di quella duplice immagine nell'economia generale della *Götterlehre*¹⁹¹, catturando

¹⁸⁷ «So ist er auf einer alten Gemme, wovon hier der Umriß beigelegt ist, mit der Sense in der Hand, auf einem Schiffe, wovon nur der Schnabel oder das Vorderteil sichtbar ist, abgebildet; neben dem Schiffe sieht man einen Teil einer Mauer und eines Gebäudes hervorragen, wahrscheinlich weil an den Ufern der Tiber vom Saturnus die alte Stadt Saturnia auf den nachmaligen Hügeln Roms erbaut wurde. Auf diese Weise ist nun Saturnus bald ein Bild der alleszerstörenden Zeit, bald ein König, der zu einer gewissen Zeit in Latium herrschte.» (*Ivi*, p. 24).

¹⁸⁸ Ne reca testimonianza Virgilio nelle *Georgiche* (2, 173 e 538), nelle *Bucoliche* (4, 6) e nell'*Eneide* (8, 319).

¹⁸⁹ Cfr. per questa denominazione l'ottavo libro dell'*Eneide* di Virgilio.

¹⁹⁰ «Man versetzte [...] das Goldene Zeitalter unter die Regierung des Saturnus, welcher, nachdem er in dem Götterkriege seiner zerstörenden Macht beraubt war, nach einer alten Sage dem Schicksale der übrigen Titanen, die in den Tartarus geschleudert wurden, entflohen und sich in den mit Bergen umschlossenen Ebenen von Latium verbarg, wohin er das Goldene Zeitalter brachte, indem er in einem Schiffe auf dem Tiberstrom beim Janus anlangte und mit ihm vereint die Menschen mit Weisheit und Güte beherrschte.» (GL, p. 23).

¹⁹¹ Il bello teorizzato nella trattatistica estetica di Moritz e trasferito nel tessuto narrativo della *Götterlehre* si sostanzia delle due imprescindibili componenti, quella violenta e quella pacifica, di ciascuna figurazione mitica, e del passaggio dall'una all'altra: «Diese Dichtung ist vorzüglich schön wegen des Überganges vom Kriegerischen und Zerstörenden zum Friedlichen und Sanften. Während daß Jupiter noch immer in Gefahr, der Herrschaft entsetzt zu werden, seine Blitze gegen die Giganten schleudert, ist Saturnus fern von dem verderblichen Götterkriege in Latium angelangt,

l'interesse del lettore e stimolandone la lettura, ma risponde anche e soprattutto alla ferma intenzione di fissare, sin da subito, il parallelismo interattivo fra i due distinti universi segnici, posti l'uno di fianco all'altro e accomunati peraltro dalla componente pedagogica del titolo, *Götterlehre*, una sorta di apprendistato cognitivo che si consegue al termine di un percorso tracciato congiuntamente dalle illustrazioni e dalle *mythologische Dichtungen*, le quali già di per sé si avvalgono di un linguaggio icastico universale denominato *Sprache der Phantasie*.

L'identificazione che Moritz attua nel primo capitolo teorico-espositivo fra «wahres Kunstwerk» e «schöne Dichtung»¹⁹² è fortemente indicativa della tendenza, emblematica dell'intera *Götterlehre*, verso un adeguamento linguistico alla componente figurale del testo che viene codificato dall'uso consapevole e ricorrente di una terminologia desunta dal campo semantico proprio delle arti visive, e in particolare delle arti plastiche. La parola chiave *Umriss*, che in tedesco designa il profilo, il tratto, assume nella Mitologia di Moritz un'accezione concreta che rimanda al disegno materiale eseguito da Carstens, alle linee nette e stilizzate delle sue illustrazioni, ma esprime anche una valenza astratta, palesata nel contorno che delinea e delimita la dismisura della materia primigenia al cospetto della quale la *Einbildungskraft* degli antichi prova un senso di vertigine e sgomento, superato soltanto con l'intervento antropomorficamente mitopoietico della Fantasia connotata in questo senso come *bildend*.

All'interno della *Götterlehre* il verbo *bilden* definisce primariamente l'atto plastico del “dar forma”, del “plasmare”, mentre il sostantivo *Bildung*, oltre a identificarsi con un concetto centrale della pedagogia particolarmente cara a Moritz, indica sia l'azione formativa intesa come processo e resa in italiano con “formazione”, “creazione”, “costituzione”, sia il suo risultato finale tradotto con “forma”, “struttura”, “configurazione”, a seconda delle accezioni con cui il termine ricorre in un determinato contesto. Seguendo la natura agglutinante della lingua

wo unter ihm sich die glücklichen Zeiten bilden, die nachher in den Liedern der Menschen als entflohenes Gut besungen und vergeblich zurückgewünscht wurden.» (*Ivi*, pp. 23-24).

¹⁹² Cfr. *ivi*, p. 11.

tedesca, il *bilden* si declina nella polisemia delle sue molteplici possibilità combinatorie: per esempio, *abbilden* – presente nel testo soprattutto come sostantivo: *Abbildung* – che significa “riprodurre”, “ritrarre”, “raffigurare”; *ausbilden*, nel senso di “configurare”, “modellare fino in fondo”, “figurare in tutti i dettagli, fino alle estreme possibilità”; *vorbilden*, che indica l’importante processo di rinnovamento o ringiovanimento metamorfico delle figure mitiche per cui le nuove divinità sono già “prefigurate” in quelle di vecchia generazione.

Ma *bilden* è anche il luogo semantico in cui il lessico proprio delle arti plastiche si fonde con quello delle arti figurativo-visive del *Bild*: l’immagine si fa strumento della vista e quindi anche di quella «aufmerksame Betrachtung»¹⁹³ di cui Moritz si avvale come «Leitfaden»¹⁹⁴ conoscitivo per orizzontarsi nel labirinto dei miti da lui esplorati e che viene necessariamente richiesta al traduttore dell’opera per restituire nella propria lingua madre un’opera che, sin dai suoi paratesti, si presenta essa stessa come trasposizione della mitografia classica in un polivalente linguaggio poetico-narrativo-figurale, attivo nello spazio dinamico, coerente e unitario dell’intermedialità e dell’intertestualità strettamente correlate alla moderna esegesi mitologica di Moritz.

¹⁹³ GL, p. 8.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Mitologia
o
racconti mitologici degli antichi

Raccolti da Karl Philipp Moritz

Con 65 riproduzioni di acqueforti
da antichi cammei e altre testimonianze dell'antichità

Berlino,
Johann Friedrich Unger
1791

Ho tentato di illustrare i racconti mitologici degli antichi nel senso con cui sono stati assunti dai più eccellenti poeti e artisti dell'antichità, in quanto linguaggio della fantasia, lo stesso di cui sono intessute le loro opere, la lettura attenta delle quali mi è servita da filo conduttore nel labirinto di questi racconti. Con la collaborazione del professor Karsten, a cui si devono i disegni per le acqueforti, ho selezionato le riproduzioni delle gemme della Dattilioteca Lippertiana e della collezione Stosch, prediligendo, per quanto è stato possibile, quelle il cui valore risiede unitamente nella loro bellezza e perizia di esecuzione.

Punto di vista per i racconti mitologici

I racconti mitologici devono essere letti come un linguaggio della fantasia: così presi, essi formano per così dire un mondo a sé, e sono staccati dal contesto del reale.

La fantasia regna sovrana nel proprio ambito e non incontra ostacoli. La sua essenza è di dar forma e plasmare; per questo si crea un raggio d'azione ampio, eludendo con cura ogni concetto metafisico e astratto, di possibile intralcio alle sue figurazioni.

Più di ogni altra cosa essa rifugge il concetto di infinito e illimitato metafisico, poiché le sue delicate creazioni, come in un deserto arido, finirebbero d'un tratto per smarrirsi.

Essa rigetta il concetto di un'esistenza senza inizio; tutto in essa è origine, genesi e procreazione, fin dai primordi della storia degli dèi.

Nessuno degli esseri superiori che la fantasia si figura è fatto di eternità, nessuno di potere totalmente illimitato. La fantasia evita inoltre il concetto di ubiquità, che impedirebbe di vivere e di muoversi nel suo olimpo.

Essa cerca piuttosto, per quanto possibile, di legare le sue figurazioni al tempo e allo spazio; di buon grado fluttua leggiadra al di sopra della realtà. Ma poiché l'eccessiva prossimità e chiarezza del reale nuocerebbero alla sua luce crepuscolare, essa preferisce aderire alla storia oscura dell'era primordiale, dove il tempo e lo spazio di per sé restano spesso incerti e indefiniti, e dove essa ha più libertà d'azione: Giove, il padre degli dèi e degli uomini, viene nutrito sull'isola di Creta con latte di capra e allevato dalle Ninfe del bosco.

Ora, in conseguenza del fatto che nei racconti mitologici si cela una traccia nascosta della perduta storia delle origini, questi divengono più degni di attenzione, poiché non sono una vacua immagine onirica o un semplice gioco umoristico che si dispieghi nell'aria, acquistano anzi peso per la loro intima fusione con gli eventi dell'antichità, cosa che ne impedisce il dissolversi in pura allegoria.

Voler trasformare in semplici allegorie la storia degli dèi dell'antichità attraverso qualsivoglia interpretazione è impresa tanto folle quanto il tentativo di trasformare questi racconti mitologici in nient'altro che verità storica tramite ogni genere di spiegazione forzata.

La mano che voglia allontanare del tutto il velo che copre questi miti ferisce la delicata trama della fantasia e si imbatte poi, invece che nelle scoperte sperate, in altrettante contraddizioni e incongruenze.

Per non rovinare niente di questi bei miti, è necessario, in primo luogo, senza riguardo a ciò che dovrebbero significare, prenderli così come sono, per osservare il tutto, per quanto possibile, con una visione d'insieme, al fine di rintracciare a poco a poco anche le relazioni e i legami più distanti tra i singoli frammenti che ci restano.

Perché anche quando per esempio si dice che Giove designa il nume dell'aria superiore, non si fa altro che esprimere il concetto "Giove", per il quale occorre tener presente tutto ciò che la fantasia volta volta vi ha riversato e tramite cui questo concetto, in sé preso, ha acquisito una certa compiutezza, senza dover prima indicare qualcos'altro da sé.

Nel campo della fantasia il concetto "Giove" significa in primo luogo se stesso, così come il concetto "Cesare" indica nell'ordine delle cose reali Cesare stesso. Perché, ad esempio, dinnanzi alla statua del Giove capolavoro di Fidia, chi avrebbe mai pensato in primo luogo allo strato più alto dell'aria, che pure Giove designa, se non colui il quale avesse rinnegato ogni senso della magnificenza e della bellezza, guardando all'opera d'arte somma come a un geroglifico o a una lettera morta, il cui intero valore stia solo nel significare qualcos'altro da sé.

Un'opera d'arte vera e propria, un bel mito è un qualcosa in sé finito e compiuto, che esiste per se stesso e il cui valore risiede nella sua ipseità e nel rapporto armonico delle sue parti, mentre i semplici geroglifici o le lettere di per sé possono essere informi quanto vogliono, se designano soltanto l'idea che dobbiamo farcene.

Sarebbe assai ben poco sensibile alle sublimi bellezze della poesia di Omero colui il quale dopo attenta lettura della stessa dovesse ancora chiedersi: cosa significa l'Iliade? cosa significa l'Odissea?

Tutto ciò che un bel mito significa è racchiuso in esso; quello riflette nelle sue dimensioni, grandi o piccole, le relazioni fra le cose, la vita e i destini degli uomini; insegna anche la saggezza, secondo Orazio, meglio di Crantore e di Crisippo¹.

Ma tutto questo è subordinato alle bellezze poetiche, non è la finalità precipua della poesia; che proprio per questo insegna meglio, perché l'insegnamento non è la sua finalità, perché l'insegnamento stesso è subordinato alla bellezza, per mezzo della quale ne ottiene grazia e fascino.

Ora, nei racconti mitologici, l'insegnamento è francamente tanto subordinato da non dovercelo ricercare, se non vogliamo che l'intera trama di questi miti si palesi come empia.

In queste rappresentazioni poetiche degli esseri superiori l'uomo appare infatti talmente subordinato che ad esso in generale, come del resto ai suoi bisogni morali, viene prestata ben poca attenzione.

Egli è spesso un gioco per le potenze superiori, che, senza doverne rendere conto, lo innalzano e lo precipitano a piacimento, non tanto vendicando le offese che gli umani si arrecano gli uni gli altri quanto punendo, piuttosto, e nel modo più atroce, ogni vaga intromissione nei privilegi degli dèi.

Queste potenze superiori sono quanto di più lontano dagli esseri morali. Per loro il concetto fondamentale è sempre la potenza, alla quale tutto il resto è subordinato. La perenne forza giovanile che esse possiedono trova in loro espressione in tutta la sua lussureggiante pienezza.

Poiché, dunque, ognuno di questi esseri partoriti dalla fantasia rappresenta per certi versi in sé l'intera natura nel suo rigoglioso proliferare e in tutta la sua traboccante sovrabbondanza, tale rappresentazione è al di sopra di ogni concetto di

¹ Il richiamo è qui all'epistola che Orazio rivolge al giovane amico Massimo Lollio, dispensando consigli di virtù e saggezza ispirati dalla lettura di Omero (cfr. *Epistole*, I 2, 1-4).

moralità. Non si può infatti affermare dell'intera natura che esageri, come non si può imputare al leone la colpa del suo furore, all'aquila del suo istinto rapace o al serpente velenoso quella della sua pericolosità.

Ma poiché la fantasia sfugge alla generalizzazione dei concetti, e tenta di realizzare le proprie figurazioni nel modo più individuale possibile, essa trasmette il concetto della vigente potenza superiore agli esseri che essa rappresenta come reali, ai quali attribuisce una genealogia, un'origine e un nome e una forma umana.

Gli esseri che essa crea li lascia il più possibile liberi di agire nel regno della realtà. Gli dèi sposano le figlie degli uomini e con esse concepiscono gli eroi che raggiungono l'immortalità con le loro audaci imprese.

Ecco dunque dov'è che il campo della fantasia e della realtà si sfiorano, e dove è in gioco la possibilità che il linguaggio della fantasia o mito sia da considerarsi anche solo come tale, al riparo da ogni avventata interpretazione storica.

Quindi è tale commistione del vero con la poesia nella storia delle origini che nel nostro campo visivo, man mano che procediamo indietro con lo sguardo, determina l'orizzonte indistinto. Qualora debba sorgere un'alba nuova, si renderà necessario separare il più possibile l'uno dall'altro i racconti mitologici dalle antiche saghe popolari, ritrovandovi il filo dei loro progressivi intrecci e trascrizioni. A questo proposito, affiancare in successione le antichissime saghe popolari che ci sono pervenute è compito di una mitologia generale, alla quale quella presente, limitata alla mitologia dei Greci e dei Romani, può solo offrire un timido contributo.

Nel campo della fantasia, in cui ora vogliamo addentrarci, ci condurrà un poeta, il quale le ha intonato la lode più autentica.

La mia dea

A chi degli Immortali
spetta il premio più alto?
Con nessuno contendo;

ma la corona assegno
a lei perennemente
mobile e rinnovantesi,
alla più strana figlia
di Giove, dal suo grembo
espressa: Fantasia.

Egli le prodigava
tutti i grilli e i capricci
che di solito serba
solamente a se stesso,
e in quella folle pose
ogni sua compiacenza.

Redimita di rose,
recante in mano gigli,
percorre le vallate
screziate di fiori,
sulle farfalle impera,
e può, con labbra d'ape,
de' fiori la rugiada
sugger, leggero nettare,

ovver con svolazzanti
chiome ed oscuro sguardo
sibilare coi venti
intorno a rupi e grotte,
e iridescente come
crepuscolo od aurora,
onnicangiante sempre,
con selenico aspetto
agli uomini apparire.

All'Immortale Padre
grazie dunque rendiamo!
All'Eccelso all'Antico

a Colui che sì bella
imperitura sposa
agli umani largiva.

Egli soltanto a noi
con celesti legami
così la vincolava,
imponendole poi
nella gioia e nel duolo
come fedele sposa
di tenersi a noi stretta.
Tutte l'altre infelici
stirpi di creature,
di cui la germinante
vivida terra pullula,
trascorrono pascendo
in ottuso godere
ed in torbide angosce
l'efimera esistenza
limitata ed angusta,
sotto il giogo ricurve
della Necessità.

Ma solo a noi concesse
– gioitene o mortali! – Ei la più agil figlia,
la beniamina sua.
Dolcemente accoglietela
al pari d'un amante!
conferitele in casa
dignità di padrona.

E mai la vecchia suocera,
saggezza offender osi
la tenera creatura!

Ma una maggior sorella

più posata, io conosco,
la mia segreta amica.
Ella non mi abbandoni
che col lume degli occhi,
nobile consolante
protettrice: Speranza!²

Goethe

La teogonia

Là, dove l'occhio della fantasia più non penetra, è Caos, Notte e Tenebre; e tuttavia la fervida immaginazione dei Greci ha portato anche in questa notte un lieve bagliore, che rende affascinante persino la sua spaventosità. – In principio è Caos, poi la vasta Terra, il Tartaro oscuro – e Amore, il più bello tra gli dèi immortali.

Già all'inizio di questi miti gli estremi opposti delle cose si congiungono; quanto di più amabile sconfina nel più spaventoso e terrificante. – Dall'informe e dal non plasmato si sviluppano forma e bellezza. – La luce sorge dalle tenebre. – Notte si congiunge con Erebo, l'antica dimora delle Tenebre, e genera Etere e il giorno. Notte è estremamente prolifica, poiché ha in sé tutte le creature che la luce del giorno dispiega davanti ai nostri occhi.

Le oscure viscere della terra sono la madre del celeste, del sommo e del luminoso. Terra genera da se stessa Urano o Cielo, che la copre con la sua volta. È la massa corporea densa e oscura che, circondata dalla luce e dalla limpidezza, racchiude in sé il seme delle cose, dal cui grembo traggono origine tutte le creature.

Dopo che anche Terra ha generato da se stessa i monti e il Ponto o mare, si congiunge con Urano che la copre con la sua volta e gli partorisce figli e figlie forti, che incutono timore persino al loro procreatore.

² *La mia dea*, trad. it. di T. Gnoli, in J.W. GOETHE, *Opere*, Sansoni, Milano 1970, pp. 1295-1296.

I Giganti dalle cento braccia, Cotto, Gie e Briareo; i mostruosi Ciclopi, Bronte, Sterope e Argo; i Titani assetati di potere e armati di forza immane; Oceano; i potenti Titanidi, Teia, Rea, Temi, Mnemosine, Febe, Teti e Saturno o Crono, il più giovane dei Titani.

Ma questi figli di Terra e Cielo non vedono la luce del sole; appena nati, vengono di nuovo imprigionati nel Tartaro dal loro procreatore che ne teme la potenza innata. Caos rivendica i suoi diritti. Le creature oscillano ancora fra la sottomissione e la ribellione. – Terra geme nelle sue viscere più profonde per il destino dei suoi figli e medita vendetta; fabbrica il primo falcetto e lo dà come strumento di vendetta a Saturno, il più giovane dei suoi figli.

Le procreazioni selvagge devono cessare; Urano, che tiene prigionieri i suoi stessi figli nell'oscurità della notte, deve essere spodestato. – Il più giovane dei suoi figli, Saturno, gli tende un agguato mentre egli si stende sulla Terra per possederla, evirando il suo procreatore con il falcetto avuto da sua madre. Dalle gocce di sangue raccolte da Terra nascono nel corso del tempo le Erinni, dee della vendetta, i mostruosi Giganti, minaccia per gli dèi, e le Ninfe Mèlie, che popolano i boschi. – La mutilata facoltà procreativa di Urano feconda il mare, dalla cui schiuma emerge Afrodite, dea dell'amore. – Dalla lotta e dal conflitto degli esseri primigeni si sviluppa e si forma il bello.

Dal connubio tra i figli di Cielo e Terra si riproduce la stirpe dei Titani. Da Febe, una delle figlie di Cielo, Ceo genera Latona, in seguito sposa di Giove, e Asteria, che divenne la madre di Ecate. – Da Teia, una delle figlie di Cielo, Iperione genera Aurora, Helios o dio del sole e Luna. Da Teti, una delle figlie di Cielo, Oceano genera i fiumi e le fonti. Dall'unione di Giapeto con Climene, una delle figlie di Oceano, nascono i Titani Atlante, Menèzio, Promèteo, che creò gli uomini, ed Epimèteo. – Da Euribia, una delle figlie del Ponto, Crio genera i Titani Astreo, Pallade e Perseo.

Saturno si congiunge con la sorella, Rea, e dalla loro unione ha inizio una serie di nuove teogonie che in futuro andranno a spodestare le vecchie. Le creature che restano prendono alla fine il sopravvento; ma prima devono lottare ancora a lungo

con il tempo che tutto annienta e con Caos che tutto divora. Saturno è insieme immagine di questo tempo distruttivo. Egli, che evirò il suo procreatore, divora i suoi stessi figli non appena nascono: poiché gli è stato profetizzato da sua madre, Terra, che uno dei suoi figli lo avrebbe detronizzato. Così fu vendicato il crimine commesso nei confronti del suo procreatore; Saturno teme come costui il potere che si ribella e, pur regnando sui suoi fratelli, i Titani, come Urano tenne prigionieri nel Tartaro i Giganti dalle cento braccia e i Ciclopi.

Teme la rovina dai suoi figli; poiché l'ultimogenito ancora si ribella alle sue origini, che nuovamente minaccia di annientare. Così come Terra soffriva per i figli rinchiusi dalla volta del Cielo nel suo grembo, così adesso Rea soffre della crudele forza con cui si è unita e che tutto distrugge, divorando le sue stesse creature. E poiché deve partorire Giove, il futuro signore degli dèi e degli uomini, implora quindi Terra e Cielo Stellato di lasciar vivere il figlio non ancora nato.

Le divinità primigenie vengono detronizzate, e mantengono ancora la loro influenza ormai soltanto con la profezia e il consiglio; suggeriscono alla figlia di nascondere Giove, appena nasce, in una regione fertile, a Creta. – La fantasia sfrenata, che vaga senza posa, si fissa così su un punto della terra e lì, sull'isola dove deve esser cresciuto quel figlio degli dèi, trova il primo luogo di riposo.

Su consiglio della madre Terra, Rea avvolge in fasce una pietra che fa ingoiare a Saturno, al posto dell'ultimogenito. Con questa pietra capitale, che trova così spesso menzione presso gli antichi, vengono posti dei limiti alla distruzione; per la prima volta, la forza distruttiva ha afferrato con la sua violenza annientatrice l'inanimato al posto del vivente, e il vivente e plasmato ha guadagnato tempo per venire alla luce quasi di nascosto.

Tuttavia non è ancora al sicuro dalle persecuzioni del padre che tutto divora. Per questo i precettori del bambino divino sull'isola di Creta, i Cureti o Coribanti, la cui essenza e le cui origini sono avvolte nel mistero dell'oscurità, scuotono le lance e gli scudi con fragore incessante per impedire a Saturno di sentire la voce del bambino che piange. – Le forze distruttive stanno infatti in agguato per annientare la tenera creatura possibilmente nel suo primo sbocciare.

L'infanzia di Giove sull'isola di Creta costituisce una delle immagini più affascinanti della fantasia; viene allattato dalla capra Amaltea, in seguito trasformata in astro, e il suo corno viene elevato a corno dell'abbondanza. Le colombe lo nutrono, le api dorate gli procurano il miele e le Ninfe del bosco lo allevano.

Presto dunque si sviluppano le forze del futuro signore degli dèi e degli uomini. La fine del vecchio regno di Saturno si avvicina. Perché cinque dei suoi figli, oltre a Giove, vengono sottratti alla sua forza distruttrice. Vesta, che con il suo fuoco sacro vivifica la terra, la feconda Cerere, Giunone, Nettuno e Pluto.

Insieme a questi Giove dichiara guerra a Saturno e ai Titani, che stanno al fianco di Saturno, non prima di aver liberato dal carcere i Ciclopi, i quali in cambio gli avevano fatto dono del tuono e della folgore lucente. E ora la nuova progenie degli dèi, nati da Saturno e Rea, si separa dalle vecchie divinità o dai Titani, figli di Cielo e Terra.

La titanomachia

I Titani sono la ribellione che insorge contro ogni egemonia; sono la discendenza diretta di Cielo e Terra, la cui avida corsa al potere non conosce confini né ammette limitazioni.

Giove, tuttavia, si era già preparato il terreno per il potere assoluto, liberando dal carcere in cui Urano e Saturno li tenevano prigionieri i Giganti dalle cento braccia, Cotto, Gie³ e Briareo, e i Ciclopi, e impadronendosi per loro tramite del tuono e del fulmine.

I nuovi dèi, Giove in testa, si radunarono sull'Olimpo, i Titani di fronte a loro sul monte Otri, e così ebbe inizio la titanomachia. – La battaglia dei nuovi dèi contro

³ Oppure Gige.

i Titani andava avanti con esito incerto già da dieci anni, allorquando Giove ottenne l'aiuto dei Giganti dalle cento braccia, che gli dovevano la liberazione dal carcere.

Quando questi presero parte allo scontro, afferrarono con le loro cento mani massi enormi per scagliarli contro i Titani, schierati in ordine di battaglia a falangi chiuse. Quando poi gli dèi si sferrarono il primo attacco, il mare ribollì con impeto, Terra scricchiolò, Cielo gemette e il grande Olimpo fu scosso dalla cima fino alle pendici.

Fulmini volarono a frotte dalla mano potente di Giove, il tuono rimbombò, il bosco si incendiò, il mare rumoreggiò e il caldo vapore e la nebbia avvolsero i Titani.

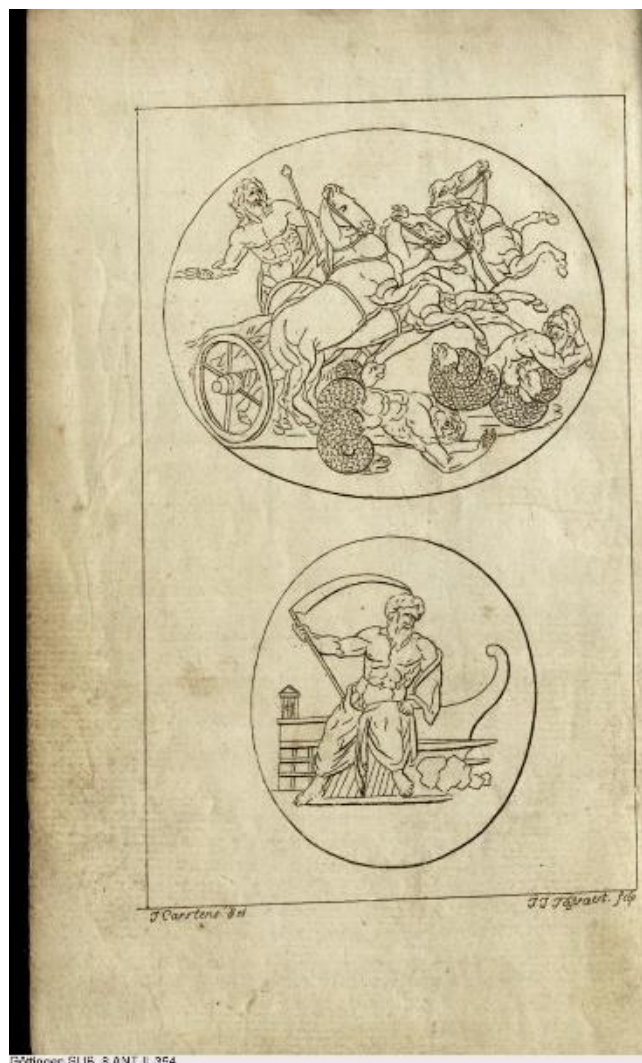
Cotto, Gie e Briareo erano in prima fila nello scontro tra gli dèi, e a ogni lancio scagliavano trecento massi in testa ai Titani. Quindi la vittoria si spostò dalla parte di Giove tonante. I Titani, abbattuti, furono gettati tanto in profondità nel Tartaro quanto è alto il cielo sopra la terra.

Allora i tre vittoriosi figli di Saturno si spartirono il vecchio regno dei Titani; Giove dominò il cielo, Nettuno il mare e Pluto l'oltretomba. Mentre i Giganti dalle cento braccia sorvegliarono l'accesso al terribile carcere in cui erano tenuti prigionieri i Titani.

Nonostante il fulmine di Giove dominasse gli dèi, il suo regno non era ancora saldo. Terra riprese a gemere per l'onta dei suoi figli, relegati nell'oscurità del carcere. Fecondata dalle gocce di sangue raccolte nel suo grembo per l'evirazione di Urano, partorì nei Campi Flegrei i Giganti in guerra col cielo, con la fronte minacciosa e i piedi di drago, pronti a vendicare l'onta dei Titani.

Gettati a terra, non furono sconfitti, poiché ogni contatto con la madre Terra infondeva loro nuove energie. – Porfirione e Alcioneo, Eurimedonte ed Encelado, Reto⁴ e il valoroso Mimante furono i più orgogliosi nel sollevare la testa: scagliarono con forza giovanile querce e massi contro il cielo, incuranti dei fulmini di Giove.

⁴ Noto anche come Eurito.



Nel disegno qui riportato⁵, in base a una delle più belle opere dell'antichità i potenti figli di Terra, seppur accasciati al suolo sotto il carro tonante di Giove, sollevano contro di lui la testa minacciosa. Il potere si ribella al potere – uno dei soggetti più sublimi che l'arte figurativa abbia mai impiegato.

⁵ Nell'edizione originale esso appare in realtà scollegato dal testo, posto a fianco del frontespizio quasi come suo *pendant* iconografico. Le immagini che accompagnano la presente traduzione sono scansioni di un'edizione della *Götterlehre* del 1791 reperibile on-line sul sito qui di seguito indicato: <<http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moritz_goetterlehre_1791?p=9>>.

Dalla contrapposizione dei Giganti agli dèi nei racconti mitologici si evince anche come gli antichi non attribuissero grandissima statura agli dèi. Essi hanno sempre privilegiato la misura impressa nell'arte rispetto alla materia informe; e gli esseri mostruosi, creati dalla fantasia, sono nati solo per venir sconfitti dalla potenza divina avvolta nella grande creazione dell'uomo e per soccombere sotto la loro stessa assenza di forma.

Proprio la rimozione del mostruoso, la nobile misura che impose dei limiti a tutte le creazioni, è il tratto precipuo delle belle arti degli antichi; e non a caso nei miti più antichi la loro fantasia ruota sempre attorno all'idea che l'informe, il non plasmato, lo sconfinato debbano venir sradicati e sconfitti, prima che le cose prendano il loro corso.

Tutto il mito della titanomachia sembra basarsi su questa idea. Urano, o la sterminata volta celeste non si sono ancora fatti catturare da nessuna immagine; quanto concepito dalla fantasia era ancora troppo immane, informe e amorfo; a Urano incuteva timore la sua stessa progenie; i suoi figli, i Titani, gli si ribellarono, e il suo regno si dileguò nella notte e nell'oscurità.

Il nome dei Titani indica già l'espansione e la misura sconfinata del loro essere, tramite cui le figurazioni costruite dalla fantasia divengono instabili e indistinte. La fantasia rifugge da ciò che è sconfinato, non delimitato; i nuovi dèi vincono, il regno dei Titani cessa di esistere, e anche i loro corpi si ritirano nella nebbia, dalla quale emanano ancora un lieve bagliore soltanto.

Al posto del Titano Helios o dio del sole si trova l'eterno giovane Apollo con arco e frecce. Instabile e indistinta risplende l'immagine di Helios, e nelle opere d'arte poetica la fantasia spesso li confonde. Così al posto del vecchio Oceano si trova Nettuno con il suo tridente, che domina le acque del mare.

Le vecchie divinità restano tuttavia temute, poiché non furono contrapposte alle nuove divinità come il pernicioso al benefico e l'odioso al buono, ma il potere si ribellò al potere, il potere trionfò sul potere, e lo sconfitto stesso rimase ancora grande nella rovina.

Come infatti sotto il regno dei Titani e sotto il dominio di Saturno, che inghiottiva i propri figli, si è continuato a concepire lo sconfinato, il caotico, l'informe, su cui l'immaginazione non può attecchire, così a questa idea dell'informe, dell'errante e dello sconfinato, che non è soggetto ad alcuna costrizione, si è invece ricollegato il concetto di libertà e di uguaglianza, che sotto il potere assoluto dell'unico, armato del tuono, non poteva più aver luogo.

L'età dell'oro è stata quindi collocata sotto il regno di Saturno, il quale, dopo esser stato privato della sua potenza distruttrice nella titanomachia, secondo un'antica saga sfuggì al destino degli altri Titani, che erano stati gettati nel Tartaro, e si nascose nelle pianure del Lazio circondate dai monti, dove portò l'età dell'oro, approdando con la nave sul fiume Tevere presso Giano e, unitosi a lui, regnò sugli uomini con saggezza e bontà.

Questo mito è davvero molto bello per il passaggio dalla guerra e dalla distruzione alla pace e alla mitezza. Mentre Giove corre ancora il pericolo di venir detronizzato e scaglia i suoi fulmini contro i Giganti, Saturno è approdato nel Lazio, lontano dalla pernicioso titanomachia, dove sotto di lui si inaugurano tempi felici che in seguito vennero cantati dall'umanità come un bene perduto e invano rimpianto.

Così egli viene riprodotto su un'antica gemma, di cui si riporta qui il disegno, con la falce in mano, su una nave, di cui si vede soltanto il rostro o la parte anteriore; accanto alla nave si vede sporgere la parte di un muro e di un edificio, probabilmente perché sulle rive del Tevere fu edificata da Saturno l'antica città di Saturnia su quelle che poi divennero le colline di Roma.

In questo modo Saturno è dunque divenuto ora l'immagine del tempo che tutto distrugge, ora un re che in un dato periodo ha regnato nel Lazio. I miti su di lui non sono né pure allegorie né pura storia, ma entrambi riuniti e intessuti secondo le leggi dell'immaginazione. Questo è pure il caso dei miti sulle altre divinità, che noi comunemente consideriamo bei miti e che non devono essere danneggiati da interpretazioni troppo precise. Poiché tutta la religione degli antichi era una religione della fantasia e non della ragione, così pure la loro mitologia è un bel

sogno, che certo racchiude in sé un significato e un'unità, e che talvolta dà anche prospettive sublimi, da cui però non si deve pretendere la precisione e la certezza delle idee nello stato di veglia.

Benché Giove avesse relegato i Titani nel Tartaro e in ultimo avesse fatto rotolare sopra i Giganti le isole del mare con i vulcani fumanti, il suo regno tuttavia non si era ancora consolidato; perché Terra, di nuovo adirata per la prigionia dei suoi figli, dopo essersi congiunta con Tartaro, partorì Tifeo, il più giovane dei suoi figli.

Era il più orribile mostro che mai si sia levato dall'oscurità della notte, con cento teste di drago, viscide lingue nere e saettanti occhi di fiamma, il quale cominciò ora a emettere suoni intellegibili, ora a ululare e strepitare con cento diverse voci degli animali del bosco da farne riecheggiare i monti.

A questo punto la supremazia dei nuovi dèi sarebbe cessata, se Giove non avesse di scatto afferrato la sua folgore scagliandola ripetutamente sul mostro fin tanto che Terra e Cielo non furono in fiamme e il cosmo fu scosso al punto che Pluto, il re delle Tenebre, e i Titani nel Tartaro non tremarono per il frastuono che rimbombava incessante sulle loro teste.

La vittoria su questo mostro risultò per Giove la più difficoltosa di tutte e gli fece temere la sua stessa rovina. Per questo non gioì di tale vittoria, ma afflitto gettò Tifeo, riverso a terra, nel Tartaro.

Perché il signore degli dèi era sempre esposto al pericolo, che gli veniva non solo da forze sconosciute, ma anche dalle sue stesse decisioni. Così, quando si era congiunto con la saggia Meti, una delle figlie di Oceano, un oracolo gli profetizzò che lei gli avrebbe generato un figlio e che questi, armato sia della saggezza della madre che della potenza del padre, avrebbe dominato su tutti gli dèi.

Per prevenirlo, con lusinghe attirò la saggia Meti e generò da sé Minerva, che balzò fuori dalla sua testa armata. – Un simile pericolo lo minacciò ancora una volta quando volle sposare Teti, di cui un oracolo aveva profetizzato che avrebbe generato un figlio più potente del padre.

Così, in questi miti, il più potente teme sempre una potenza più grande. Per quanto riguarda invece il concetto di potere assoluto, ogni mito tace e la fantasia non ha più un suo raggio d'azione. Non si devono assolutamente confondere con i concetti razionali, essendo inoltre molto ben visibili l'uno senza danno per l'altro, ognuno preso a sé.

Successivamente divennero temibili per Giove persino due figli di Nettuno, da lui concepiti con Ifimedeia, una delle figlie di Aldeò, da cui presero il nome di Alòadi. Si chiamavano Oto ed Efialte; si ergevano giganteschi al cielo con lo splendore della gioventù e della bellezza e minacciavano gli dèi immortali sovrapponendo all'Olimpo il monte Ossa e al monte Ossa il monte Pelio, per scalare così il cielo, cosa che sarebbe loro riuscita, se avessero raggiunto gli anni della pubertà. Ma Apollo li uccise con le sue frecce, prima ancora che la morbida peluria ricoprisse il loro mento.

Persino i mortali osarono dunque ribellarsi contro gli dèi, i quali per questa ragione furono gelosi di ogni ulteriore sviluppo delle forze umane, punirono durissimamente ogni atto di superbia e all'inizio invidiarono ai poveri mortali persino il fuoco. Gli uomini dovettero infatti subire ancora l'odio degli dèi contro i Titani, poiché erano stati plasmati e chiamati alla vita da un loro discendente, Prometeo.

La creazione degli uomini

L'origine degli uomini in questi miti è talmente infima che la loro esistenza essi neppure la devono agli dèi sovrani, bensì a un discendente dei Titani.

Prometeo, infatti, che plasmò gli uomini con la creta, era uno dei figli di Giapeto, il quale oltre a lui aveva generato altri tre figli, Atlante, Menezio ed Epimeteo, tutti quanti invisibili agli dèi.

Giapeto, il capostipite del genere umano, si trovava ormai nel Tartaro, dove Giove lo aveva scagliato insieme al resto dei Titani; il figlio più forte, Menezio, a

causa della sua potenza temuta dagli dèi e del suo tracotante orgoglio, venne colpito dal fulmine di Giove e precipitato nell'Erebo. Ad Atlante Giove pose sulle spalle tutto il peso del cielo; infine fece incatenare lo stesso Prometeo a una rupe, dove un avvoltoio gli dilaniava incessantemente le viscere; e fece sì che Epimeteo portasse la sventura sugli uomini.

Invisa agli dèi era dunque la stirpe di Giapeto, dalla quale ebbe origine l'uomo, bersagliato in seguito da innumerevoli sciagure attraverso cui espiare, a più riprese, la colpa della sua mal tollerata esistenza.

Prometeo inumidì con acqua la terra ancora impregnata di particelle celesti e fece l'uomo a immagine e somiglianza degli dèi, così da poter sollevare, egli soltanto, lo sguardo al cielo, mentre tutti gli altri animali inchinano la testa verso il basso⁶.

La fantasia non poté quindi attribuire agli dèi una creazione più alta di quella degli uomini, poiché niente supera ormai la posizione eretta, in cui la natura tutta in un certo senso ringiovanisce, giungendo finalmente alla contemplazione di se stessa.

Perché i raggi del sole illuminano, ma l'occhio dell'uomo vede. – Il tuono rimbomba, e il mare in tempesta urla, ma la lingua dell'uomo pronuncia suoni distinti. – L'aurora rifulge in tutto il suo splendore, ma i lineamenti del volto umano sono eloquenti e significativi.

È come se l'immensa natura dovesse prima raccogliersi in questi contorni delicati per comprendere se stessa e venir a sua volta compresa. Per riprodurre le sembianze divine non c'era niente di più alto degli occhi e del naso, della fronte e delle sopracciglia, delle guance e della bocca e del mento; poiché sappiamo che solo chi vive e ha queste sembianze possiede idee come noi, e che con esso possiamo scambiare pensieri e parole.

Per questo motivo Prometeo è rappresentato nelle antiche opere d'arte come l'artista creatore, come anche nel disegno qui ripreso da un antico cammeo, dove ai

⁶ Cfr. OVIDIO, *Le Metamorfosi*, I, 76-88.

suoi piedi c'è un vaso e davanti a lui un torso umano che egli, come il vaso, sembra aver plasmato con la creta facendo della sua perfezione l'unico dato visibile del proprio razionalità.

Riuscito a riprodurre le sembianze divine, Prometeo ardeva dal desiderio di portare a compimento la sua opera; allora salì fino al carro del Sole, dove accese una fiaccola dal cui fuoco soffiò la fiamma eterea nel petto delle sue creazioni, dando loro calore e vita.

Così viene qui ritratto nel secondo disegno, seduto con in mano la fiaccola su cui si libra una farfalla che indica l'alito di vita dal quale la massa morta viene animata. L'artista figurativo è divenuto creatore; le sue figure sono tali e quali a lui.

Giove, furente contro Prometeo perché divenuto egli stesso artefice di creazioni divine, studiò il modo di nuocere agli uomini. Perciò, quando Prometeo uccise un toro, e per tentare Giove ne imbandì le carni e le ossa avvolgendole nella pelle, Giove, fra le une e le altre, scelse intenzionalmente la parte cattiva per potersi adirare con Prometeo dell'inganno subito e scagliare la sua ira sui mortali, privandoli all'improvviso del fuoco.

Perché Giove non osava ancora, allora, riversare il suo odio direttamente su Prometeo; cercò soltanto di rovinare la sua opera; tuttavia non gli riuscì nemmeno questo; Prometeo, infatti, non potendo sopportare lo strazio degli uomini, salì di nuovo fino al carro del Sole e, sottratta ancora una volta la scintilla eterea che nascose nel fusto di una canna, la riportò dal cielo ai mortali.

Quando poi Giove vide in lontananza lo scintillio del fuoco tra gli uomini, riprese quindi a studiare il modo di punirli con la loro stessa stoltezza, laddove Prometeo continuava a insegnare agli uomini tutte le utili arti rese possibili dall'uso del fuoco e, sommo bene, tolse loro la capacità di leggere nel futuro, affinché non potessero prevedere i mali inevitabili.

Opponendosi in un certo senso, dunque, a Giove, Prometeo cercò di completare la creazione e costituzione dell'uomo, nonostante sapesse che in futuro lo avrebbe dovuto scontare con una pena terribile. – Questo diverso atteggiamento degli uomini nei confronti degli dèi sovrani ha fornito poi la materia ai miti tragici, il cui

spirito aleggia nelle righe seguenti, dove un poeta dei nostri tempi introduce Prometeo che parla in nome degli uomini di cui porta in petto lo strazio.

Prometeo

Copri il tuo cielo, Giove,
col vapor delle nubi!
E la tua forza esercita,
come il fanciullo che svetta i cardi,
sulle querce e sui monti!
Ché nulla puoi tu
contro la mia terra,
contro questa capanna,
che non costruisti,
contro il mio focolare,
per la cui fiamma tu
mi porti invidia.

Io non conosco al mondo
nulla di più meschino di voi, o dèi.
Miseramente nutrite
d'oboli e preci
la vostra maestà
ed a stento vivreste,
se bimbi e mendichi
non fossero pieni
di stolta speranza.

Quando ero fanciullo
e mi sentivo perduto,
volgevo al sole gli occhi smarriti,
quasi vi fosse lassù
un orecchio che udisse il mio pianto,
un cuore come il mio
che avesse pietà dell'oppresso.

Chi mi aiutò
contro la tracotanza dei Titani?
Chi mi salvò da morte,
da schiavitù?
Non hai tutto compiuto tu,
sacro ardente cuore?
E giovane e buono, ingannato,
il tuo fervore di gratitudine
rivolgevi a colui
che dormiva lassù?

Io renderti onore? E perché?
Hai mai lenito i dolori di me ch'ero afflitto?
Hai mai calmato le lacrime
di me ch'ero in angoscia?

Non mi fecero uomo
il tempo onnipotente
e l'eterno destino,
i miei e i tuoi padroni?

Credevi tu forse
che avrei odiato la vita,
che sarei fuggito nei deserti
perché non tutti i sogni
fiorirono della mia infanzia?

Io sto qui e creo uomini
a mia immagine e somiglianza,
una stirpe simile a me,
fatta per soffrire e per piangere,
per godere e gioire

e non curarsi di te,
come me.⁷

Goethe

Ma Giove a quel punto, ancora adirato per il furto del fuoco, fece plasmare da mano divina una figura femminile che egli, dopo averla adornata di tutti i doni, chiamò Pandora e, con tutte le sue seducenti doti e con un vaso in cui era racchiusa l'intera moltitudine dei mali che minacciavano l'uomo, la inviò da Prometeo il quale, subito scoperto l'inganno, rifiutò il pericoloso regalo degli dèi.

Allora Giove, non potendo più contenere la sua ira, fece espiare a Prometeo la sua saggezza incatenandolo a una rupe; e ciononostante la sventura si abbatté sugli uomini; poiché l'incauto Epimeteo, fratello di Prometeo, sebbene ammonito, si lasciò sedurre dal fascino di Pandora, la quale, non appena l'ebbe sposata, dischiuse il vaso da cui all'improvviso si diffuse su tutta la terra e sul genere umano ogni sorta di male.

Essa richiuse immediatamente il coperchio prima che sgusciasse via anche la speranza, la sola per volere di Giove a rimanere sul fondo, al fine di garantire ancora, a tempo debito, la consolazione ai mortali. Le doti seducenti della lussuria portarono quindi, anche a partire da questo mito, la sventura ad abbattersi sugli uomini. Lo stolto Epimeteo rese subito vana la savia preveggenza di Prometeo. Sin dal modellamento e dalla nascita dell'uomo ragione e stoltezza entrarono subito in conflitto tra loro.

Allora Prometeo, incatenato alla rupe, sopportò su di sé le pene del genere umano da lui creato, l'incessante inquietudine e l'instancabile e perennemente insoddisfatta brama dei mortali. – Si tratta dell'avvoltoio inviato da Giove, il quale rode a Prometeo il fegato, sede dei desideri, che sempre gli ricresce.

⁷ *Prometeo*, trad. it. di G. Baioni, in J.W. Goethe, *Inni*, Einaudi, Torino 1967, pp. 77 e 79.



Le quattro riproduzioni dell'acquaforte qui acclusa offrono una panoramica di questo mito degli antichi: Prometeo che plasma l'uomo; che ruba la fiamma eterea; Pandora seduta che dischiude il vaso da cui giunge la sventura sull'uomo; e Prometeo sofferente incatenato alla rupe.

Dopo che dal vaso di Pandora la sventura si era diffusa sugli uomini, Giove mandò il diluvio universale sterminando il genere umano, cosicché non rimase nessuno tranne una sola coppia, Deucalione, uno dei figli di Prometeo, e Pirra, una delle figlie di Epimeteo, l'arca dei quali, galleggiando sulle acque, approdò sul monte Parnaso dove chiesero consiglio sul futuro a un oracolo di Temi.

E l'oracolo emise la sua sentenza: per ripopolare la terra solitaria, essi, coprendosi il volto, dovevano gettarsi dietro le spalle le ossa della loro madre. La sentenza misteriosa li fece pensare alle pietre, che essi si lanciarono dietro le spalle come parti dure e solide della loro madre Terra, quasi distogliendo lo sguardo timorato da quella nuova, meravigliosa creazione.

E quando si volsero a guardare, dai duri sassi era scaturita una nuova progenie umana, dal cuore impassibile, incurante di ogni pericolo e minaccia, che solcava audacemente i mari, opponendo resistenza ai flutti impetuosi, e che sul sanguinoso campo di battaglia guardava la morte in faccia.

È singolare come in questi antichi miti l'origine dell'uomo racchiuda sempre di nuovo in sé l'inclinazione all'irriducibile, allo spietato e al bellicoso. Così Cadmo nella disabitata Boezia, su comando degli dèi, dovette seminare i denti del drago da lui abbattuto per sostituire i suoi guerrieri caduti.

E dalla semina di Cadmo germinarono uomini corazzati che, puntandosi la spada gli uni contro gli altri, non si placarono fin tanto non rimasero solo in cinque al fianco di Cadmo.

La fantasia degli antichi racchiuse in queste immagini la nascita degli uomini che, in eterno conflitto tra loro, dall'esterno o dall'interno rivolgono contro se stessi la cuspide della loro insita forza, quasi come a infierire sulle proprie viscere con innata crudeltà.

Per questo le pene di Prometeo durarono così a lungo, fin quando un mortale con il suo valore e insuperabile coraggio si aprì la strada all'immortalità e al trono degli dèi, come a riconciliare il genere umano con Giove. – Si tratta di Ercole, figlio di Giove e Alcmena, che finalmente uccide con le sue frecce l'avvoltoio e, col consenso di Giove, libera Prometeo dal suo lungo supplizio.

La fantasia collocò soltanto l'età dell'oro dei mortali in quei tempi in cui ancora non regnava Giove con il tuono, sotto il regno di Saturno, dove ci si immaginava il passato remoto, la grigia preistoria che, proprio come Saturno, il quale aveva divorato i suoi figli, seppellì nell'oblio gli anni che scorrono via, senza però lasciare neppure una traccia di guerre sanguinose, città distrutte e popoli sottomessi, che costituiscono la materia principale della storia da quando gli uomini hanno iniziato a mettere per iscritto le proprie vicende.

All'epoca in cui regnavano ancora libertà e uguaglianza, gli uomini, come gli dèi, vivevano al sicuro, senza fatica né affanni, né oppressi dalle difficoltà della vecchiaia. La terra dava loro i frutti senza venir coltivata con sacrificio; ignari di cosa fosse la malattia, morivano come sopraffatti da un lieve sopore; e quando il grembo della terra accoglieva le loro ceneri, allora le anime dei defunti avvolti nell'aria leggera divenivano gli spiriti tutelari dei viventi.

Così viene illustrata dai poeti quell'età dell'oro su cui volentieri indugia la fantasia provata dalle rumorose scene del mondo operoso. – Poi però, fra tutte le creature, i mortali sono diventati i più gravati dalla fatica, e i poeti descrivono il lavoro e le difficoltà della travagliata vita dell'uomo sempre in contrapposizione alla condizione spensierata degli dèi beati.

Per designare la fugacità e la caducità della vita, venne organizzata ad Atene una bella festa per rendere omaggio a Prometeo; a lui venne infatti eretto fuori città un altare dal quale partiva una gara podistica con le fiaccole. Chi tagliava il traguardo con la fiaccola accesa risultava vincitore. Il primo a cui per strada si spegneva la fiaccola lasciava il posto al secondo, questo al terzo e così via; se tutte le fiaccole si spegnevano, la vittoria non veniva assegnata a nessuno.

Gli antichi prediligevano nei loro racconti la materia tragica, alla quale contribuì non poco il presunto atteggiamento ostile degli uomini nei confronti degli dèi. Pochi i riguardi concessi ai poveri mortali; essi rappresentano spesso per gli dèi un gioco: non resta loro che rassegnarsi alla ferrea necessità e all'immutabile destino, la cui supremazia si estende sugli dèi e sugli uomini.

Notte e Fato, che regna sugli dèi e sugli uomini

Una volta, poiché Giove era adirato col dio del sonno, Notte avvolse quest'ultimo nel suo manto e Giove frenò la sua collera per paura di affliggere la Notte veloce.

Esiste dunque qualcosa che incute timore persino agli dèi. È l'arcana oscurità della Notte, ove pure si cela un'entità superiore agli dèi e agli uomini, che sovrasta l'immaginazione dei mortali.

Notte nasconde, occulta; perciò è la madre sia del bello sia del terrifico.

Il suo grembo dà alla luce lo splendore del giorno, in cui si mostrano tutte le creazioni.

Ed è anche la madre:

del destino avvolto nell'oscurità;

delle inesorabili Parche Lachesi, Cloto e Atropo;

della vindice Nemese, che punisce le colpe nascoste;

dei fratelli Sonno e Morte, di cui uno visita l'uomo con delicata mitezza, l'altro invece ha in petto un cuore duro come il ferro. —

È inoltre madre dell'intera schiera dei sogni;

delle favolose Esperidi, che alle estreme rive dell'oceano vegliano sui pomi aurei;

dell'inganno che si cela nell'oscurità;

del feroce biasimo;

della cura corrosiva;

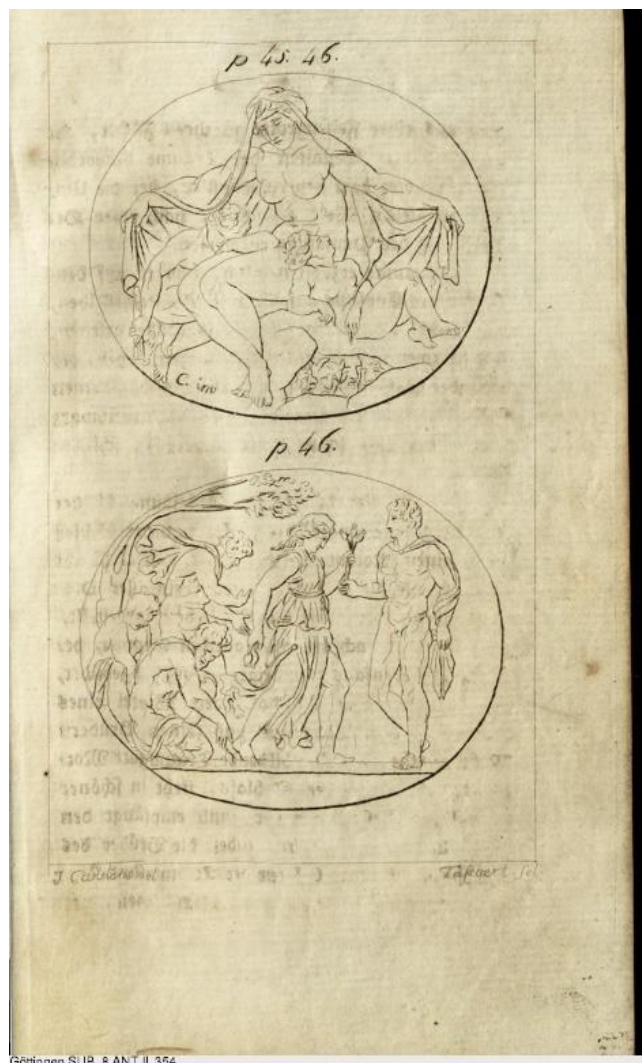
della fatica che anela alla fine;

della fame;

della guerra pernicioso;

dell'ambiguità nel parlare e nel pensare.

Questa progenie di Notte è ciò che o si sottrae allo sguardo dei mortali o la fantasia stessa ama avvolgere nell'oscurità notturna.



La rappresentazione qui riprodotta, in cui Notte avvolge nel suo manto Morte e Sonno e da una grotta rupestre si affacciano ai suoi piedi le fantasmagorie dei sogni, è stata ispirata all'artista moderno⁸, autore dei disegni presenti in quest'opera, dalla descrizione di Pausania⁹.

⁸ Il riferimento è a Asmus Jakob Carstens, autore dei disegni tratti dalla *Dactyliotheca universalis* del gemmologo Philipp Daniel Lippert e dalla preziosa collezione di 3.444 gemme (non tutte autenticamente antiche, come emerso in seguito) del barone von Stosch, descritta da Winckelmann nel catalogo ragionato *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* e acquistata nel 1764 da Federico II, re di Prussia, per la somma di 30.000 ducati. Il dato interessante è che, all'interno della *Götterlehre*, questa è l'unica delle 65 illustrazioni frutto dell'invenzione personale di Carstens.

⁹ Cfr. PAUSANIA, *Viaggio in Grecia: guida antiquaria e artistica*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e note di S. Rizzo, BUR, Milano 1997-2004, V, 17 e 18.

Pausania racconta infatti di aver visto riprodotte su un lato dell'arca di Cipselo le sembianze femminili di Notte con in braccio due fanciulli dai piedi incrociati o accavallati, uno bianco e l'altro nero, uno che dormiva e l'altro che sembrava dormire.

Nella raffigurazione qui presente Morte è caratterizzata da una fiaccola capovolta e Sonno da un gambo di papavero. Notte stessa, in quanto procreatrice feconda di tutte le cose, è rappresentata in tutta la sua forza giovanile e bellezza.

Così viene anche ritratta su un'antica gemma, nel disegno qui accluso, mentre sotto la frondosa chioma di un albero distribuisce papaveri a Morfeo e ai suoi fratelli. Il dio creatore dei sogni Morfeo, uno dei figli di Sonno, sta al suo cospetto in tutta la sua bellezza giovanile e prende dalle sue mani il papavero, mentre i fratelli di Morfeo, parimenti dèi dei sogni e figli di Sonno, le vanno dietro chini per raccogliere il resto dei gambi di papavero da lei sparsi.

Si vede come gli antichi esprimessero l'oscuro e il terrifico in immagini suggestive e come nonostante ciò fossero sensibili al sommamente tragico, figurandosi l'entità superiore sotto il destino ineluttabile o Fato generato da Notte, il cui antico regno e i cui disegni imperscrutabili stanno ben al di fuori dell'orizzonte degli umani;

le cui tracce erano visibili nella molteplice sofferenza che opprime l'umanità: presagendo l'ignoto, al cui potere le forze subordinate devono piegarsi, e provando uno strano piacere persino nella rappresentazione delle sciagure e della devastante distruzione, diletlandosi l'immaginazione a perdersi nel regno di Notte e del desolato mondo delle ombre.

Ciononostante non ci viene mostrato nei bei miti degli antichi alcun essere completamente odioso e abominevole. – Le inesorabili Parche, generate da Notte, e persino le Furie vindici sono pur sempre oggetto di venerazione da parte dei mortali.

Persino gli affanni e la cura opprimente appartengono nell'immaginario degli antichi al campo della misteriosa entità che inibisce i desideri ambiziosi dei mortali e stabilisce i confini del finito.

Tutte queste cose terribili si uniscono alle figure divine e non vengono pensate come impossibili, perché parte integrante del rapporto di necessità fra le cose.

Questo rapporto di necessità fra le cose o la necessità stessa, che i Greci chiamavano Heimarmene, era proprio quella divinità avvolta nella tenebra spaventosa, la quale con scettro invisibile dominava tutte le altre e al cui servizio stavano le Parche inesorabili.

Cloto tiene la conocchia, Lachesi tesse il filo della vita e Atropo lo recide con forbici che incutono spavento.

Le Parche designano la potenza spaventosa e terrificante a cui persino gli dèi sono soggetti, e sono tuttavia femminili e di bell'aspetto, mentre filano intonando il canto delle Sirene.

Tutto è lieve e delicato al cospetto della somma potenza sconfinata. Qui non avviene più niente di gravoso e futile; ogni resistenza da parte del più potente, raggiunto l'apice, cessa di esistere.

È sufficiente il minimo contatto con la punta delle dita per incanalare i rivolgimenti delle cose e imporre al potente i suoi limiti. È un tocco lievissimo di mano femminile quello di guidare il corso misterioso delle cose.

La bella immagine del filo della vita delicatamente tessuto e spezzato con la minima fatica è insostituibile. – Il filo non si strappa, viene anzi reciso intenzionalmente con la lama di ferro dalla mano della Parca. – La fine è causata dall'arbitrio delle potenze superiori, presso le quali è già stabilito cosa gli dèi e gli uomini cercheranno ancora di determinare o d'impedire.

Poiché contrario al destino, vano è per Giove il desiderio di salvare la vita al figlio Sarpedone nello scontro alle porte di Troia. «Povero me!» esclama egli, «il destino vuole che il mio Sarpedone debba ora morire per mano di Patroclo!». E per quanto egli, sempre contravvenendo al Fato, desideri salvarlo, deve tuttavia rassegnarsi, dietro consiglio di Giunone, a lasciarlo morire per mano di Patroclo, affidandolo poi a Morte e al blando Sopor affinché lo riportino in patria, dove i suoi amici e fratelli potranno piangerlo.

A Ulisse, dopo la distruzione di Troia, è toccato in sorte di peregrinare dieci anni senza i suoi compagni e di tornare in patria dopo varie peripezie. – E proprio là dove tutto appare più gradevole e allettante sta sempre in agguato il pericolo maggiore, come nel tranquillo porto dei Lastrigoni, in prossimità del canto delle Sirene e della pozione magica di Circe. –

Per quanto Ulisse riesca a intravedere davanti a sé la meta agognata, egli ne viene sempre respinto; le sue lacrime e i suoi più ardenti desideri restano vani fin quando, finalmente, per volere del destino, i Feaci lo riportano in patria addormentato sulla loro nave.

All'idea delle Parche si è associata nella fantasia degli antichi l'immagine delle Furie vendicative, ed entrambi questi miti talvolta si confondono in modo impercettibile.

Anche le Furie moleste sono misteriosi esseri spaventosi, orribili e tuttavia venerate, generate dalle gocce di sangue raccolte da Terra in seguito al primo atto di violenza, l'evirazione di Urano, con capelli di serpente e pugnali in mano, dee spietate, che puniscono l'empietà e l'ingiustizia.



Göttingen SUB, 8 ANT II, 354

Sembra esser stato immaginato simile nell'aspetto alla prima figura riprodotta su questa lastra di rame da un antico cameo della collezione Stosch, con il pugnale e i capelli al vento, ciò che veniva chiamato destino avverso o sventura nera e con cui ancora non si associava il concetto superiore di necessità, ove tutto si risolve in armonia e lo spaventoso scompare.

Lachesi, quella delle tre Parche che tesse il filo e che da qualche parte viene chiamata bella figlia della Necessità, viene qui riprodotta, sempre da un cameo della collezione Stosch, nella sua bellezza giovanile, seduta a filare, con una conocchia davanti, l'altra dietro a sé e, ai suoi piedi, una maschera comica e una tragica.

Poiché raramente si trovano rappresentazioni delle Parche, questo monumento dell'antichità ha un valore di gran lunga maggiore; e l'aspetto significativo di questa rappresentazione la rende doppiamente attraente. La maschera tragica e comica ai piedi della Parca è una delle più felici allusioni alla vita, qualora la si osservi in tutte le sue scene serie e comiche in vista delle quali il virgineo dito della somma dea del destino gira il filo, senza prediligere le une rispetto alle altre.

Similmente, in posizione tranquilla, appoggiata a una colonna, tenendo spensierata la conocchia nella mano sinistra e quasi giocando col filo del destino, la Parca è riprodotta su un altro cameo della collezione Stosch, di cui qui, allo stesso modo, si riporta il disegno.

La posizione tranquilla della somma dea del destino, da cui osserva con timido sorriso i lungimiranti piani, è un'idea straordinariamente bella dell'antico artista cui si attribuisce questa creazione. – Mentre gli dèi adoperano tutta la loro potenza e i mortali tutte le loro forze per realizzare i propri obiettivi e le proprie intenzioni, la somma dea gioca con il filo in mano, guidando il corso delle cose e i più ambiziosi progetti dei re. –

Gli dèi della vecchia generazione

La separazione fra gli dèi della vecchia e della nuova generazione conferisce ai racconti mitologici un fascino straordinario. Le prime divinità, come è stato già notato, si sono per così dire ritirate nella nebbia, da cui ormai emanano un lieve bagliore soltanto, laddove gli dèi dell'ultima generazione prendono posto nel regno della fantasia, assumendo con l'arte figurativa precise sembianze di cui si ammanta la personificazione della potenza e della maestosità e divenendo per i mortali oggetto di venerazione nei templi e nei boschi sacri.

Ma le vecchie divinità prefigurano per così dire le nuove. – La fantasia fa rinascere da madri immortali o mortali, in forma rinnovata e giovanile, il superno e

divino, in essere da sempre, dandogli una discendenza, un nome e un luogo d'origine, per assimilarlo ai concetti dei mortali e intrecciarlo coi loro destini.

Ma poiché, ciononostante, la fantasia non si lega a nessuna sequenza in particolare delle sue manifestazioni, accade spesso che la stessa identica divinità appaia più volte sotto diverse spoglie. I concetti del divino e del superno, infatti, sono sempre esistiti, solo che, aderendo di tanto in tanto alle storie umane, per la loro affinità con esse si son fusi gli uni nelle altre intrecciandosi in modo labirintico, pertanto nello specchio magico dell'oscura preistoria quasi tutte le figure divine ricompaiono come in un riflesso accentuato, cosa certamente utilizzata dai poeti, la cui forza immaginativa, grazie al fascino del favoloso, ha trovato tanto più margine d'azione in quella tessitura sconosciuta delle varie storie.

Amore

È il più antico degli dèi. Esistito prima di tutte le creazioni, ha indotto per la prima volta il Caos infecondo a generare le tenebre da cui sono nati Etere e il Giorno.

Il commediografo Aristofane introduce con arguzia questo mito antico, presentando uccelli parlanti che attribuiscono alle misteriose entità primigenie ali, per figurarsele così simili a sé e ritrovare in esse la propria superiore origine.

Per questo fanno nascere da un uovo Amore stesso, prima ch'egli fecondi il Caos. Si narra che Notte dalle ali nere abbia fatto scaturire il primo uovo dall'immenso grembo di Erebo, da cui qualche tempo dopo nacque Amore seducente, provvisto di ali dorate, il quale, accoppiandosi con il Caos alato, generò per prima la stirpe degli uccelli.

Si vede quindi come questi miti siano stati recepiti in modo tanto comico dai commediografi quanto tragico dai tragediografi, proprio perché lì si considerava ormai un linguaggio della fantasia in cui si lasciavano avvolgere pensieri di ogni tipo e persino le cose più comuni assumevano un nuovo splendore e un colore vivo.

Pur nella veste comica del commediografo il mito di Amore rimane sempre bello. – Questo Amore antichissimo è primariamente il concetto sublime dello stesso amore che tutto muove e feconda. – Fra gli dèi della nuova generazione

Amore nasce da Venere, e Marte è il suo procreatore. È il fanciullo alato con arco e frecce che, una volta scagliate, hanno per effetto le ferite lancinanti dell'amore – e il suo potere è temuto dagli dèi e dagli uomini.

La Venere celeste

È la prima cosa bella scaturita e formata dal conflitto e dalla rivolta che vide opporsi le entità primigenie. – Saturno evira Urano. La mutilata facoltà procreativa di Urano feconda il mare e dalla spuma dei flutti marini emerge Afrodite, dea dell'amore. In lei la divina facoltà procreativa si fa bellezza compiuta che domina su tutti gli esseri e a cui dèi e uomini rendono omaggio.

Fra gli dèi del nuovo pantheon Venere è figlia di Giove, concepita insieme a Dione, figlia di Etere. Fra le dee a lei va il premio della bellezza. – È sposa di Vulcano e ha una relazione segreta con Marte, il rude dio della guerra.

Le rappresentazioni degli dèi sono tanto più sublimi quanto più oscure e indefinite e relegate nei più remoti recessi dell'antichità; ma divengono sempre più affascinanti e complesse quanto più il divino si assimila all'umano; e tuttavia quelle rappresentazioni sublimi rifulgono sempre, perché la fantasia ammanta della maestosità del vecchio la delicatezza e la duttilità del nuovo.

Aurora

Iperione, figlio di Cielo e Terra, generò con Teia, figlia di Cielo, Aurora, Helios e Selene. Al posto di Helios e Selene compaiono tra gli dèi del nuovo pantheon Apollo e Diana. Ma Aurora risplende persino tra le nuove divinità, nella sua originaria bellezza e giovinezza.

Unendosi al titano Astreo, figlio di Crio, essa partorisce i venti impetuosi e la Stella del mattino. – Si vede che appartiene alle figure divine della vecchia generazione, considerate in realtà sublimi manifestazioni della natura e rappresentate solo in forma di similitudine dalla forza immaginativa con personificazioni dalle poche, grandi linee di contorno. – Sorge all'alba, dall'oscurità

dell'aria, sollevando con le dita rosate il velo della Notte, e per un poco illumina i mortali, scomparendo nuovamente prima dei bagliori del giorno.

Helios

Anche l'auriga del carro del Sole è una delle figure divine rappresentate soltanto con personificazioni dalle poche, grandi linee di contorno. È sempre lo stesso Sole raggiante, infatti, che risplende nelle immagini di Helios.

La testa di Helios è cinta da raggi. Egli illumina gli uomini mortali e gli dèi immortali. Vede e sente tutto, e svela l'occulto. Sull'isola della Sicilia gli erano sacri i buoi grassi che pascolavano senza pastore e di cui egli si compiaceva ogniqualevolta sorgeva e tramontava.

Quando i compagni di Ulisse ebbero ucciso alcuni di questi buoi, il dio del Sole minacciò di calarsi nell'Orco a illuminare i morti, se Giove non avesse vendicato il delitto. Così Giove ben presto fece a pezzi la nave di Ulisse, i cui compagni caddero preda dei flutti.

Talvolta, dalla stirpe dei Titani da cui discende, il dio del Sole prende anche il nome di Titano e, dal suo procreatore, col quale talvolta viene scambiato nei miti antichi, il nome di Iperione, che designa il superno e il sublime.

Fra gli dèi dell'ultima generazione l'auriga del carro del Sole si chiama Apollo ed è figlio di Giove, che generò lui e Diana con Latona, discendente della stirpe dei Titani e figlia di Ceo e Febe.

Questo Apollo è una divinità dalla figurazione sviluppata fin nei minimi particolari a immagine e somiglianza degli dèi, ingentilito dalla fantasia del fascino dell'eterna giovinezza e bellezza, per di più dio infallibile nel tendere l'arco argentato, e padre dei poeti che suona la cetra dorata.

Ma poiché Apollo non può essere al contempo dio della poesia e della musica sulla terra, deliziando gli dèi dell'Olimpo con la melodia di strumenti a corda e il canto, e guidando anche il carro del Sole, sembra che la fantasia poetica abbia fatto di Apollo ed Helios un'*unica* entità che, per così dire, ringiovanisce dentro di sé, sorgendo e tramontando da sempre in cielo come Sole splendente, e incedendo sulla

terra, rinato nella sua giovanile bellezza, con riccioli dorati, eterno fanciullo che rallegra il cuore degli dèi e degli uomini con la musica degli strumenti a corda e con il canto.

Selene

Compito di Selene o Luna, anch'essa figlia di Iperione, è quello di illuminare Notte col suo soave bagliore. – Fra le divinità del nuovo pantheon colei che conduce il carro della Luna è Diana, figlia di Giove, a lui generata, come Apollo, da Latona.

Al pari di Apollo, Diana è raffigurata con arco e faretra, essendo al contempo dea della caccia. In lei è ringiovanita la figlia di Iperione, con cui essa, così come Apollo con Helios, costituisce per così dire un'entità, in cielo, come Luna, guidando da sempre, di notte, il carro della Luna e, sulla terra, rinata in giovanile bellezza e accompagnata dalle sue ninfe, incedendo con arco e faretra e dilettrandosi nei boschi con la caccia.

Così come Selene ed Helios discendono dal titano Iperione, Apollo e Diana sono generati da Giove, che ha scacciato i Titani e dal quale deriva ora la serie delle nuove generazioni divine, ragion per cui prende il nome di padre degli dèi.

Ecate

Il titano Ceo generò con Febe, figlia di Cielo, non solo Latona ma anche Asteria. Questa si congiunse con Perse, figlio del titano Crio, e gli partorì Ecate, la quale, benché progenie della stirpe dei Titani, venne primariamente onorata da Giove.

Essa infatti appartiene ai misteriosi esseri notturni, i cui poteri sono assai estesi. È al contempo una specie di deà del destino, che regge nelle sue mani la sorte degli uomini; dispensa vittoria e fama a suo piacimento; regna sulla terra, sul mare e sull'aria; fa crescere e diventare grandi i neonati, e tutte le occulte forze magiche sono al suo servizio.

La fantasia ringiovanisce anche questa antica divinità misteriosa nelle sembianze della fulgida Diana notturna, facendola per così dire rinascere a nuova

vita con essa. – Una volta che su di lei si fissano i pensieri e l’immaginazione, la nuova divinità attrae e trasfigura in sé ciò che le è simile e affine.

Oceano

Un figlio di Cielo e Terra si congiunse con Teti, figlia di Cielo, e generò i fiumi e le fonti. Non prese parte alla titanomachia; ciononostante si ritirò fra le divinità della vecchia generazione, per così dire adombrate dalla venerazione dei nuovi dèi.

Quando infatti Giove ebbe sconfitto i Titani, si spartì il potere sovrano coi fratelli Nettuno e Pluto, pertanto Giove dominò il cielo, Nettuno il mare e Pluto gli inferi.

Nettuno è dunque il re delle acque, e sempre meno si pensa a Oceano, sebbene i più estremi confini della terra, là dove secondo l’immaginario antico il sole si inabissava nel mare, siano l’autentico regno del vecchio Oceano, che però si trova, per così dire, troppo lontano perché la fantasia possa aderirvi.

Nettuno designa invece i flutti del mare, quando sono solcati dalle navi, ed egli scatena tempeste o doma col poderoso tridente le onde marine. Per questo gli furono eretti templi dappertutto, consacrati altari e offerti sacrifici.

Quando una volta nella guerra di Troia, per ingannare Giove, Giunone prese in prestito la cintura di seduzione di Venere, lo fece col pretesto di volersene servire per appianare un vecchio dissidio che, ai confini della terra, già da lungo tempo divideva la coppia di dèi, Oceano e Teti, dai quali nell’era di Saturno era stata amorevolmente accudita e cresciuta. –

Entrambe queste divinità della vecchia generazione vengono dunque rappresentate come completamente estranee al governo e agli affari degli dèi del nuovo pantheon e considerate solo nella misura in cui i loro antichi dissidi servono da pretesto a Giunone per ottenere la cintura di Venere con cui intende ingannare Giove.

Le Oceanidi

I figli e le figlie di Oceano sono i fiumi e le fonti. Le figlie di Oceano vengono rappresentate dal primo poeta tragico greco mentre compatiscono Prometeo incatenato alle rocce e con lui soffrono per la tirannide del nuovo sovrano degli dèi.

Meti

Una figlia di Oceano, si congiunse con Giove; e gli divenne tuttavia feconda, dovendogli partorire un figlio che avrebbe regnato su tutti gli dèi. – Giove la incorporò in sé e da lei generò Minerva, che balzò fuori dalla sua testa.

Eurinome

Un'altra figlia di Oceano, si congiunse anch'ella con Giove, partorendogli le Grazie Aglaia, Talia ed Eufrosine, i cui occhi dispensano amore e sbirciano da sotto le sopracciglia con sguardo amichevole.

Stige

La più onorata tra le figlie di Oceano si sposò col titano Pallante, figlio di Crio, e gli partorì i potenti figli Competizione e Vittoria, Violenza e Potenza.

Su consiglio del suo procreatore, nella lotta degli dèi contro i Titani Stige passò con i figli dalla parte di Giove, e da allora i suoi figli risiedono permanentemente presso Giove.

Su comando di Giove, Violenza e Potenza condussero Prometeo alla roccia a cui venne incatenato. Giove vinse i Titani con l'inganno, riuscendo a tirare dalla sua parte i più forti tra loro.

I tre figli del titano Crio, Pallante sposato con Stige, Perse con Asteria, madre di Ecate, e Astreo con Aurora, si ritraggono nell'oscurità, e i miti successivi sembrano presupporre il conflitto con Giove nella titanomachia e la cacciata nel Tartaro insieme al loro procreatore e al resto dei Titani.

Presso questi Titani nel Tartaro e presso la spaventosa Stige, sorgente sotterranea le cui acque, filtrando dall'alto della volta rocciosa nell'oscurità notturna, formano il fiume dal quale non si fa ritorno, gli dèi pronunciano il

tremendo giuramento inviolabile, dalle cui catene nessuna potenza, né in cielo né in terra, può affrancare.

Gli dèi *superni* possono giurare solo in prossimità dell'*abisso profondo*, ove regnano la Notte e le tenebre, ma dove al contempo si trova anche la concreta essenza delle cose, fondamento dell'esistenza di ogni essere.

Là infatti, dove si riversa la nera Stige, il tenebroso Tartaro è racchiuso da mura ferree e circondato dalla triplice Notte. È qui che stanno i Titani nel carcere oscuro. Ed è sempre qui, secondo il mito antico, che si trovano le colonne portanti della terra, del mare e del firmamento.

Qui, sulle più remote rive dell'Oceano vi è anche, costantemente coperta da nuvole nere, la dimora della Notte; e Atlante, figlio di Giapeto, sta lì davanti, sopportando con la testa infaticabile e con le mani il peso del cielo, là dove Giorno e Notte sempre s'incontrano senza mai coabitare.

Fu sempre qui, negli abissi dell'Oceano, che Cotto, Gige e Briareo ebbero la loro dimora e sorvegliarono l'ingresso al carcere dei Titani.

Mnemosine

Anche questa bella figurazione della fantasia appartiene alle divinità della vecchia generazione, poiché figlia di Cielo e Terra. Il suo bel nome designa il pensiero e la memoria che in essa scaturì dal congiungimento di Cielo con Terra. – Essa restò vergine sotto il regno dei Titani, fin quando Giove, unendosi a lei, generò le Muse, le quali si spartirono fra sé il tesoro del sapere che la loro madre sublime possedeva in pienezza.

Questa, anch'essa figlia di Cielo e Terra, chiamata madre da Prometeo nel poeta tragico che lo rappresenta sofferente, è colei che, come *una* figura dai molti nomi, al pari di Terra, gli predisse il futuro.

È già stato notato come gli dèi della prima generazione continuassero a esercitare la loro influenza per mezzo del consiglio e della profezia. La stessa Terra era il più antico oracolo cui seguì poi Temi, la quale, come già ricordato, dopo l'alluvione della terra aveva profetizzato, sul Parnaso, a Deucalione e Pirra che, per

riprodurre il genere umano, avrebbero dovuto gettarsi alle spalle, col volto coperto, le ossa della loro madre.

Temi insegnò a Prometeo a leggere il futuro, e poiché i Titani nella lotta contro gli dèi non seguirono il suo consiglio, costui passò con lei dalla parte di Giove, aiutandolo con savio consiglio a sconfiggere i Titani, cosa per cui questi lo ricompensò in seguito con umiliazione e tormento.

Giove si congiunse tuttavia con Temi, generando Eunomia, Dike e Irene, chiamate anche Ore, dee della giustizia fautrice di concordia e compagne delle Grazie che, altrettante figlie di Giove, mano nella mano, sono un bel simbolo di benevola amicizia.

Anche fra le divinità della nuova generazione la stessa Temi mantiene il suo posto come dea della giustizia. Oltre a svelare il futuro a Prometeo, si prese anche cura degli uomini da lui creati, i quali, in ottemperanza al suo oracolo, dopo il diluvio che colpì Deucalione, furono costituiti ancora una volta dalle dure pietre. Nei miti antichi viene menzionata anche Astrea, figlia di Temi, la quale fra i numi tutelari dei mortali fu quella che più a lungo si trattenne presso di loro, finché alla fine non salì al cielo sdegnata dal diffondersi delle colpe umane e dallo svilimento di giustizia e timore.

Poiché Temi svelò a Giove il futuro o il compimento del destino, un mito in particolare narra che anche le Parche Lachesi, Cloto e Atropo, figlie dell'antica Notte, furono generate di nuovo da Giove e partorite da Temi. In questi miti le Parche figurano dunque due volte, prima come figlie dell'antica Notte e serve del Destino, di molto superiore a Giove, poi come figlie di Giove del quale, per volere del Destino, attuano le decisioni.

In questa trama onirica della fantasia non sono rare le doppie manifestazioni delle figure divine; inaugurando Giove una nuova era, ciò che esisteva prima viene da lui rigenerato per esaltare la sua potenza ed elevarlo a padre degli dèi. – Da sempre i poeti si sono serviti a proprio vantaggio delle oscillazioni del mito come di un linguaggio superiore per alludere al sublime che spesso aleggia davanti ai sensi inebriati e che il pensiero da solo non afferra.

Ponto

Terra generò da se stessa Urano o Cielo che la avvolge, gli alti monti con le loro cime boschive e il Ponto o mare infecondo; e solo dopo, accoppiandosi con Cielo, partorì l'Oceano remoto e senza fondo.

Terra porta, per così dire, in grembo Ponto o il Mar Mediterraneo conosciuto e navigabile, così come i monti; ossia in questo mito essa le ha prodotte da sé queste grandi entità, e dalle foschie ascendenti si è tessuta tutt'intorno l'atmosfera che la avvolge.

Ma là dove Cielo per così dire a lei si unisce, quasi coprendola con la sua volta, al più estremo orizzonte occidentale, dove il sole si immerge nel mare, subito attorno ad essa si propaga in ampi cerchi lo sconosciuto e sconfinato Oceano che, secondo il mito antico, fu generato dal contatto o dall'accoppiamento di Cielo con Terra.

Ponto o il mare, che Terra porta in grembo, si congiunse con la sua madre Terra e generò con essa il mite Nereo, Taumante, Euribia, che ha in petto un cuore ferreo, Forci e la bella Ceto.

Nereo

Nelle sembianze di Nereo il mito ha personificato la calma e tranquilla superficie del mare. Egli è verace e bonario, e non dimentica mai il diritto e la giustizia, ama la moderazione e odia la violenza. Con sguardo pacato scruta il futuro e predice il destino avvenire.

Un poeta dell'antichità lo rappresenta mentre col vento e la bonaccia preannuncia a Paride, che rapisce Elena dalla Grecia, il destino di Troia.

Prese in moglie Doride, la bella figlia di Oceano; e questa coppia di dèi teneramente abbracciati e sollevati soavemente sopra le onde del mare è una delle più belle immagini della fantasia dei tempi in cui ci si dilettava a dar forma e

compimento alle grandi masse troppo sconfinite per l'occhio. – Nereo, dio della tranquilla superficie del mare, generò con Doride, figlia di Oceano:

Le Nereidi

Come per le figlie di Oceano, ne esiste un gran numero. – Grazie a queste figurazioni della fantasia il mare deserto ospitò entità superiori che là, dove i mortali avrebbero trovato la propria tomba, ebbero le loro splendidi dimore, e, mostrandosi di quando in quando sulla silente superficie del mare, ispirarono miti affascinanti.

Così una volta emerse dalle onde Galatea, figlia di Nereo, scorgendo la quale il ciclope Polifemo si sentì improvvisamente ferito dalla freccia dell'amore, e in seguito, ogniqualvolta ella si mostrava, le confidava invano il proprio dolore.

Teti, figlia di Nereo, da non confondersi con Teti, figlia di Cielo e sposa di Oceano, proprio come Meti, che Giove volle sposare, fu da lui temuta quando lo atterrì con la profezia che gli avrebbe generato un figlio, il quale sarebbe diventato più potente del padre.

Con le nozze celebrate alla presenza degli dèi essa divenne sposa del re Peleo, a cui generò Achille, che diventò più potente del padre; poiché Teti lo immerse nello Stige, grazie al quale, tranne per il tallone da cui lo teneva, divenne invulnerabile, ma proprio in quell'unico punto vulnerabile ricevette nella guerra di Troia la ferita mortale.

Il mito narra anche che una volta Teti, messa al corrente dal veggente Nereo che gli dèi della nuova generazione volevano incatenare Giove, fece uscire dagli abissi del mare Briareo dalle cento braccia che si sedette accanto a Giove tonante, cosicché nessuno degli dèi osò sfiorare Giove.

Con Anfitrite, figlia di Nereo, si sposò Nettuno; compare quindi maestosa fra le divinità della nuova generazione e viene raffigurata, similmente al dio suo sposo, con in mano il poderoso tridente che doma la violenza dei flutti.

Sono catalogati i nomi di cinquanta figlie di Nereo, ma solo poche fra loro sono legate alla più antica storia degli dèi; le altre danno lustro al seguito, quando Teti o Anfitrite emerge dal mare.

Taumante

Lo stupore e la meraviglia per le grandi manifestazioni della natura sono destati dal mare e, sebbene con sembianze solo approssimative, personificati in Taumante, figlio di Ponto.

Taumante sposa Elettra, figlia di Oceano, e con lei genera la manifestazione più stupefacente, l'arcobaleno dai molteplici colori che, per via della rapidità con cui i suoi piedi toccano terra mentre la testa continua a ergersi tra le nuvole, viene rappresentata come messaggera degli dèi col nome di Iride, la quale interviene sovente operando attivamente nella storia degli dèi della seconda generazione.

Taumante generò con Elettra anche le veloci Arpie alate Aello e Ocipete, orrore dei mortali, che si sollevano dal mare come turbini di vento e incessantemente rapiscono le proprie vittime.

Euribia

Una delle figlie di Ponto, che porta in petto un cuore ferreo e che sposa il titano Crio, cui genera i possenti figli Astreo, Pallante e Perseo, è una figura tenebrosa che si ritrae nella notte.

Forci e la bella Ceto

o la generazione dei mostri

Forci, figlio di Ponto, generò con la bella Ceto, figlia di Ponto:

- Le Graie: Dino, Penfredo ed Enio, le tre bianche vergini simili a cigni, eternamente vecchie poiché canute fin dalla nascita, che, con un solo dente e un solo occhio, vivevano agli estremi confini della terra, dimora della Notte, dove non furono mai illuminate né dal sole né dalla luce della luna.

- Le Gorgoni, sorelle delle Graie, dal volto spaventoso e dai capelli di serpente, Euriale, Steno e Medusa.
- Il drago, che sorveglia i pomi aurei delle Esperidi.
- Dal sangue di Medusa, decapitata da Perseo, balzò fuori Crisaore con la spada dorata e il cavallo alato Pegaso.

Crisaore si unì a Calliroe, figlia di Oceano, e con lei procreò Gerione dalle tre teste ed Echidna, per metà ninfa dagli occhi neri e dalle floride guance e per metà drago mostruoso; con questa Tifone, divinità della furia del vento in tempesta, generò:

- Cerbero, il cane a tre teste,
- Ortro, il cane a due teste,
- l'Idra di Lerna,
- la Chimera sputafuoco dalla testa di leone, il corpo di capra e la coda di drago, – e infine Echidna, dopo essersi congiunta con Ortro, partorì:
- il leone Nemeo e
- l'enigmatica Sfinge con la testa di fanciulla e gli artigli di leone.

Questa la discendenza di Forci e della bella Ceto. – La procreazione dei mostri si conclude con la nascita del misterioso e dell'enigmatico, di cui si ammantano gli antichi proverbi e le oscure saghe della preistoria.

E così, come Notte è la madre dell'occulto, dell'ignoto, per esempio delle Esperidi che sulle rive più remote dell'Oceano sorvegliano i pomi aurei, così la fantasia fa nascere dal mare i mostri, come per esempio il drago che sorveglia quei pomi d'oro.

Tuttavia questi mostri nascono unicamente per mettere dunque alla prova il valore e il coraggio e per venir sconfitti dagli eroi di origine divina, i quali attraverso le loro audaci imprese si aprono la strada all'immortalità.

I fiumi

La forza immaginativa personificò anche i fiumi. – In quanto figli di Oceano appartengono alle divinità della prima generazione, intervenendo in parte come forze operanti nella successiva storia degli dèi, come per esempio Scamandro, Acheloo, Peneo, Alfeo, Inaco.

La formazione delle divinità fluviali offre lo spunto per dei bei racconti mitologici: per esempio il capostipite di un popolo, le cui origini non sono da indagare oltre, è il figlio del fiume presso cui vivono i suoi discendenti. Attraverso questi miti la natura inanimata si assimilò all'uomo e ci si ritenne, in un certo senso, a lei più affini.

Proteo

Un figlio di Oceano e Teti, il guardiano delle foche che, al pari della natura misteriosa, sfugge gli sguardi indagatori dei mortali con le sue innumerevoli forme sempre cangianti, poteva trasformarsi in fuoco e acqua, animale e pianta, manifestando infine le sue vere sembianze e svelando la verità solo a chi, in ogni metamorfosi, lo tratteneva con tutta la forza delle braccia.

Chirone

Già Saturno ebbe una relazione segreta con Filira, figlia della divinità fluviale Esopo. Accoppiatosi con Filira in forma di cavallo per ingannare gli sguardi di gelosia di Rea, generò con lei Chirone, il quale, pur essendo per metà uomo e per metà cavallo, possedeva tesori di somma saggezza e divenne perciò precettore di re ed eroi che a lui dovevano le proprie virtù e la propria educazione.

Atlante

Fra i discendenti dei Titani Atlante è una delle grandi figure divine che più di frequente si reinseriscono nella sequenza della storia favolosa: Giove ne sposò la figlia, Maia, e con lei generò Mercurio, che perciò è detto nipote di Atlante.

Nemesi

Come le Parche è figlia di Notte; tiene a freno l'orgoglio e la superbia, punisce e ricompensa in giusta misura e presagisce le empietà nascoste. Fra le divinità della prima generazione essa appartiene alle misteriose entità superne che vengono rispettate dagli dèi e dagli uomini. E fra gli dèi dell'ultima generazione mantiene il suo dominio.

Prometeo

Il più saggio fra i Titani, che plasmò gli uomini col suo genio creatore, come la maggior parte delle divinità della vecchia generazione, interviene ormai nell'avvicinarsi della storia degli dèi soltanto con il vaticinio e il consiglio; la sua grande figura si ritrae nella nebbia.

Giove, il padre degli dèi

Nel rappresentare gli dèi della prima generazione la fantasia dei poeti gioca solo con grandi immagini. Sono le grandi manifestazioni della natura: il cielo e la terra, il mare, l'aurora, la potenza degli elementi in ribellione sotto forma di Titani, il sole raggiante e la luna splendente, tutti quanti rappresentati con soli pochi tratti come esseri individuali, stanno allineati sullo stesso piano e offrono più materiale alla poesia che all'arte figurativa.

Dalla nebbia di queste manifestazioni si levano nello splendore del sole le figure dei nuovi dèi: il potente dio del tuono con l'aquila ai suoi piedi; Nettuno, colui che fa tremar la terra, col poderoso tridente; Giunone maestosa; Apollo eterno giovane con l'arco argenteo; Minerva dagli occhi azzurri con elmo e lancia; Afrodite aurea; la virginea Diana con arco e faretra; il ferreo dio della guerra Marte; Mercurio, celere messaggero degli dèi.

Su Giove si riversa il massimo splendore, essendo egli stesso il procreatore delle figure raggianti che rinascono in giovanile bellezza. – Tra gli dèi della nuova generazione, al pari di lui generati da Saturno e partoriti da Rea, vi sono Nettuno e Plutone, Giunone, Vesta e Cerere feconda; da Giove stesso ha origine il numero maggiore dei nuovi dèi.

Fra le divinità della prima generazione Giove aveva già procreato:

con Meti, figlia di Oceano, Minerva;

con Mnemosine, figlia di Cielo, le Muse;

con Temi, figlia di Cielo,

le dee della concordia e della giustizia;

con Eurinome, figlia di Oceano, le Grazie;

con Latona, figlia di Ceo e di Febe,

Apollo e Diana;

con Maja, figlia di Atlante, Mercurio.

Tutte queste grandi dee e madri sublimi degli esseri celesti si ritraggono tuttavia nell'ombra al cospetto di Giunone imperante che rivendica su tutte il diritto di essere la sposa del dio del tuono e la cui gelosia ancor spesso offusca lo splendore della potenza divina di Giove, ormai da lungo tempo vittorioso sui Titani e trionfante sui Giganti.

Il mito ha trasposto nel matrimonio divino di Giove e Giunone anche i rapporti umani che secondo le concezioni di una divinità della ragione erano certamente folli e ridicoli, ma non secondo la concezione di una divinità della fantasia, la cui plasmante forza imitatrice creò sia i propri dèi a immagine degli uomini sia i propri uomini a immagine degli dèi, sommessamente presagendo che l'umanità riunisce in sé entrambe le cose.

In tal senso Giunone è anche la dea del matrimonio e ha partorito a Giove Lucina o Ilizia, che sostiene le donne gravide nel parto. Con lei Giove genera anche Ebe o dea della gioventù, simbolo della riproduzione con cui la specie, sempre rinascendo, resta giovane in eterno. Questa dea è destinata in avvenire quale

ricompensa di virtù e coraggio a Ercole, quand'egli si guadagna l'immortalità con le sue grandi e magnifiche gesta.

Ma Giunone partorì a Giove anche l'implacabile Marte, il terribile dio della guerra col quale Giove si adirò spesso, minacciando di precipitarlo dal cielo, ma che risparmiò perché era suo figlio.

Vulcano fu partorito da Giunone senza accoppiamento, a dispetto di Giove, poiché questi aveva fatto nascere Minerva dalla propria testa. – Sono le due divinità che plasmano, nel cui generare Giove e Giunone competono. – Ma ciò che adesso ostacola e rende difficile lo sviluppo del sublime e del divino avviene con la discendenza di Giove.

La gelosia di Giunone

Al modo di Giove, quando appena nato solo con fatica riuscì a essere salvato dalle insidie della persecutoria potenza annientatrice e i suoi custodi dovettero levare un frastuono violento attorno al suo giaciglio affinché Saturno non sentisse la voce del bambino piangente, così anche la figlia di Saturno cercò, laddove possibile, di distruggere nel suo germoglio il sublime e divino appena nato ostacolandone la nascita con potenza terrificante, cosicché non potesse mai vedere la luce del giorno.

Quando la mite Latona doveva partorire a Giove Apollo e Diana, Giunone la fece perseguitare da un drago e implorò la terra di non concederle alcun posto dove partorire. – L'isola di Delo, in quanto isola galleggiante che non aveva luoghi stanziali, non rientrava nel giuramento; soltanto qui Latona trovò dove poter riposare il piede. Fu in quest'isola che, tra un olivo e una palma, partorì prima Diana e poi Apollo.

Quando Semele, figlia di Cadmo re di Tebe, doveva partorire a Giove Bacco, Giunone, sotto le sembianze della nutrice, con inganno oscuro seppe convincerla a far giurare a Giove di manifestarsi a lei come quando entrava nel letto di Giunone. Giove le apparve nelle sembianze del dio del tuono e Semele fu rapita dalle fiamme; Giove salvò il piccolo Bacco nascondendolo nei suoi fianchi.

E quando poi Alcmena doveva partorire Ercole, figlio di Giove, allora Giunone si mise a sedere su una pietra davanti alla porta di casa e, stringendole le ginocchia con ambo le mani, rese difficile il parto alla madre di Ercole. Perseguì Ercole stesso sin dalla sua infanzia, ragion per cui venne messo alla prova il suo eroismo, il suo petto temprato e gli venne spianata la strada verso l'immortalità e la sede degli dèi.

Secondo una bella invenzione poetica un segno inestinguibile della gelosia di Giunone è persino un astro in cielo. Essa trasformò infatti in orsa la ninfa Callisto amata da Giove che venne poi da lui collocata fra le stelle. Allora Giunone pregò Oceano di non accogliere nel proprio grembo questa nuova costellazione splendente in cielo – e tale stella non tramonta mai.

La gelosia di Giunone infonde vita a questi miti, così come i venti agitano il mare calmo. Questa gelosia è inoltre sublime di per sé, in quanto, tutt'altro che impotente, unendosi a maestosità e forza divina, confina lo stesso dio del tuono sulla vetta più alta della sua potenza.

Vesta

Colei che anima il globo terrestre col fuoco sacro è essa stessa un essere misterioso tra gli dèi della nuova generazione; delle figlie di Saturno e Rea essa è rimasta vergine, e il casto velo avvolge la sua figura.

Cerere

Con essa, la dea che tutto feconda e tutto nutre, generata da Saturno e nata dal grembo di Rea, Giove generò la virginea Proserpina, la quale, rapita da Plutone, divenne la regina delle ombre negli Inferi.

Plutone e Proserpina sono dunque tra i nuovi dèi i signori dell'Orco e del mondo delle ombre. – Il Tartaro è una delle più grandi manifestazioni dell'epoca degli dèi

della prima generazione; in profondità sotto l'Orco, circondato da mura ferree e contornata dalla triplice notte, è la dimora dei Titani che l'oscurità eterna tiene prigionieri.

Questi sono ora sconfitti, e Giove, Nettuno e Plutone si sono spartiti la supremazia sulla terra, il mare e l'aria. – Il Caos si è formato, gli elementi si sono separati, ma lo splendore del cielo circonda l'imperante

Giove

Sull'Olimpo ha la più alta sede; a un semplice cenno delle sue sopracciglia, l'Olimpo trema; lui stesso è il tutto che circonda; a lui si inchina il globo terrestre; basta che sorrida e il cielo intero di colpo si rasserenava.

Alla sua potenza e maestosità si unisce l'intera pienezza del vigore giovanile, che da nulla è arginato. Il cielo non contiene la pienezza del suo essere. – Per trasmettere la sua forza divina in alcune stirpi eroiche della terra, pose lo sguardo sulle figlie dei mortali; e affinché non esperissero la stessa sorte di Semele, colui che si insinua nella trama di tutte le cose ammantò la sua divinità di sembianze ingannevoli.

Dall'alta sua sede calò sotto forma di pioggia dorata nel grembo di Danae e concepì con lei il valoroso Perseo che sconfisse i mostri col braccio possente.

Col maestoso collo di cigno si strinse al petto di Leda e dall'amplesso con Giove essa generò Polluce dall'animo nobile e la divina Elena, la più bella donna della terra.

Forte del coraggio taurino, con sguardo mite invitò in groppa la virginea Europa e attraversando le onde del mare la condusse sulle rive di Creta, ove generò con lei Minosse, il quale portò la legge ai popoli e regnò su di essi con autorità e saggezza.

In questi miti anche le figure degli animali sono sacre, laddove sotto l'effigie della divinità si venerava la natura tutta e non v'era niente di ignobile nell'idea di concepire il più sublime degli dèi celato in una qualsivoglia forma della natura che tutto comprende.

Che una potenza renitente, gelosa e tuttavia anche sublime cerchi di limitare la potenza suprema e di vanificarne i piani, che dagli amplessi clandestini di Giove nascano quei figli coraggiosi corrisponde pienamente allo spirito di questi miti, dove a tutto il bello e il forte che deve svilupparsi e formarsi tocca scontrarsi con ostacoli e avversità e superare qualche disagio e pericolo, finché il proprio valore non sia provato.

Da allora la storia degli dèi è intrecciata e intessuta nella storia degli uomini. Le guerre tra gli dèi sono ora cessate, e ciò che ancora occupa gli dèi beati sono i destini dei mortali da cui la loro potenza, sollevando l'uno e precipitando l'altro, spesso trae diletto, occupandosi però altrettanto spesso della sublime virtù degli eroi e del loro coraggio; prima essa si delizia della lotta dell'eroe e poi ricompensa il vincitore con l'immortalità. –

Ma adesso è sul rapporto del dio del tuono con la maestosa Giunone che si basa in gran parte l'intreccio di queste storie. È la sua gelosia che li perseguita a prescrivere agli eroi il loro difficile cammino. – Così la trama di questi miti si forma da un punto sublime collegandosi ripetutamente alla maestà della divinità regnante.

La nuova creazione del genere umano

Una volta che il genere umano ebbe esistenza, sembrò indistruttibile. Invano Giove mandò il diluvio universale, – esso rinasceva dai sassi e rigermogliava dai denti di drago. Dal fango della terra umida si originavano esseri umani, ed esseri umani nascevano dalle querce del bosco che dava loro nutrimento.

Solo che l'età dell'oro si era dileguata, e ancora non erano state inventate le arti, che alleviano la dura vita degli uomini rendendola sopportabile. Derubata del fuoco, questa stirpe era ora la più infelice fra tutte e doveva scontare la propria esistenza senza colpa con molte sofferenze.

Fin quando, spinta da questo bisogno, la scintilla degli dèi a lungo celata si ridestò finalmente nelle profondità abissali ed esse divennero, con le proprie forze,

ciò che nessun dio poté farle diventare, in quanto da sole si procuravano con zelo infaticabile ogni bene, possedendo il quale ora non dovevano più esser grate alla benevolenza di alcun dio.

In odio a Prometeo e nemico dei Titani Giove cercò di danneggiare gli uomini con il furto del fuoco. Ma in quanto potenza in pace col destino, quieta, superiore alla propria collera, dalla soppressione, ch'era opera sua, vide nascere una nuova stirpe, simile agli dèi in resistenza, forza e tolleranza. – Così un poeta dell'antichità descrive Giove nelle righe che seguono non come colui che cova odio, bensì come il benefattore e il padre dell'umanità.

Il padre stesso volle faticosa l'agricoltura,
e all'inizio lavorò la terra abilmente, acuendo
con affanni lo spirito dei mortali, in modo che il suo regno non si intorpidisse
in greve sopore.

Mai aratore prima di Giove coltivò i frutti della terra,
né confini attraversarono i terreni comuni:
tutti si prodigavano per tutti; persino la terra, poiché nessuno esigeva, elargiva
liberamente e volentieri. Ma la risoluzione di Giove

le diede il veleno mortale del serpente che nero si gonfia,
mandò i lupi famelici a predare e agitò il mare,
scuotendo fece discendere per lei il miele dagli alberi e sottrasse il fuoco,
comandò anche al vino che scorreva in ruscelli tortuosi di arrestarsi,
in modo che l'uso suscitasse a poco a poco le varie arti con i sensi ben desti e
producesse nei solchi l'erba che nutre,

e facesse anche scaturire dalle venature della pietra il fuoco nascosto.

Ed ecco che il fiume portò per la prima volta gli ontani scavati;
ed ecco che il nocchiero contò le stelle e le chiamò per nome,
distinguendo le Pleiadi e l'Orsa lucente di Licaone.

Ed ecco la trappola tese il suo agguato fra i cespugli e la verga ricoperta di pània
densa; minacciosi si aggiravano i cani per gli imponenti monti boschivi.

Dove il rezzaglio batteva frusciando il fondo del grande fiume, dove fluttuava sul mare la rete grondante.

Allora spuntò il ferro, e risuonò la sega stridula;
poiché altrimenti era il cuneo a spaccare il seme incrinato;
allora sopraggiunsero le arti e le invenzioni. Tutto vince
il lavoro indefesso e il bisogno pressante nell'indigenza.

Virgilio¹⁰. Traduzione di Voß

Poiché Prometeo si è ormai ritirato nell'ombra e una nuova procreazione di uomini ha inizio, i capostipiti o nuovi creatori degli uomini con i quali, Deucalione a parte, il genere umano riemerge, per così dire, dall'oblio sono: Ogige, Cecrope e Inaco.

Ogige

Ai tempi di Ogige si ha un diluvio di molto anteriore a quello di Deucalione. L'orizzonte si chiude con l'alluvione di Ogige, oltre la quale neppure la storia favolosa si spinge.

Ogige, il quale regnava sulla regione che in seguito prese il nome di Attica e Beozia, generò con Tebe, figlia di Giove, l'Eleusino, già allora impegnato a edificare la città di Eleusi, dove vennero poi creati i misteri eleusini.

Inaco

A Inaco, figlio di Oceano, si fa risalire una gran parte della preistoria. Tale Inaco era un fiume che irrigava i terreni dell'Argolide nel Peloponneso. Il mito lo ha personificato facendo proprio di lui il padre fondatore del genere umano che si era diffuso sulle sue rive.

¹⁰ *Georgiche*, I, 121-159.

Suo figlio Foroneo insegnò di nuovo agli uomini l'uso del fuoco e li persuase a costruirsi dei luoghi di vita collettiva, dato che prima vivevano sparsi nei boschi. Fu uno dei più antichi benefattori del genere umano per così dire rinato.

Io, figlia di Inaco, fu amata da Giove e perseguitata da Giunone, trasformata nelle sembianze di una mucca, fatta vagare con odio furibondo per tutta la terra fin quando, finalmente, trovò pace in Egitto, dove venne venerata come una dea e Giove procreò con lei Èpafo. – Da questo Èpafo nacque una stirpe regale che molto tempo dopo regnò di nuovo in Grecia e che fondava il proprio diritto alla supremazia sulla discendenza dal vecchio Inaco.

Con Libia, figlia del re egizio Èpafo, generò Nettuno il Belo e Agenore.

Agenore regnò su Tiro; Cadmo, che fondò Tebe e portò in Grecia il primo alfabeto, era suo figlio ed Europa rapita da Giove sua figlia. – La figlia di Cadmo fu Semele che partorì Bacco.

Belo, l'altro nipote di Èpafo, generò il Danao ed Egitto. Danao giunse in Grecia e regnò su Argo; da lui discese Acrisio con la cui figlia, Dana, si congiunse Giove sotto forma di pioggia dorata concependo con lei Perseo.

Alceo era figlio di Perseo, e una nipote di Alceo era Alcmena, madre di Ercole. – Questa è la più nobile discendenza della stirpe degli eroi derivata da Inaco.

Non potendo ricondurre la stirpe dei più antichi dèi ed eroi a prima di Inaco, così si dirà poi nella lingua dei poeti: per quanto tu faccia risalire la tua stirpe al vecchio Inaco, resterai pur sempre una vittima dell'Orco spietato!

Cècrope

Con lui si formò nella regione attica una stirpe di uomini ai quali egli insegnò a coabitare in capanne, e tra i quali egli per primo introdusse il matrimonio, ragion per cui lo si è raffigurato con doppio volto, maschile e femminile. – Della successiva stirpe dei re ateniesi, che da Erètteo presero il nome di Eretteidi, Teseo fu l'eroe più famoso.

Atene divenne poi la più istruita delle città greche, e fin nella sua più antica storia favolosa l'idea dell'arte figurativa è quella predominante.

Nettuno e Minerva, chiamata anche Pallade Atena, gareggiarono per stabilire da chi dei due la città che si andava edificando dovesse prendere il nome; Minerva ne uscì vittoriosa, quindi da lei prese il nome la città di Atene.

Deucalione

Sebbene Deucalione fosse considerato il vero rifondatore del genere umano sterminato, vediamo tuttavia saghe più antiche riallacciarsi a questo mito circoscrivendo la nuova creazione o formazione degli uomini di Deucalione a una parte soltanto della Grecia.

Anfizione, figlio di Deucalione, fondò per primo una lega sacrale fra più popolazioni che con delibere comuni si unirono per così dire in un unico popolo. Molto tempo dopo questa fondazione sacra prese da lui il nome di sinedrion anfizionico.

Elleno, il secondo figlio di Deucalione, regnò sulla Tessaglia e generò Eolo, il capostipite di molti eroi. I più famosi della stirpe degli eroi eolici sono Meleagro, Giasone e Bellerofonte. Meleagro vinse il cinghiale caledonio, Bellerofonte sconfisse la chimera, e Giasone predò il vello d'oro.

Gli antichi abitanti dell'Arcadia

Fra questi ci si immaginava l'umanità primordiale, esistente già da tempo immemorabile, ricondotta nella veste del mito addirittura a prima della luna. – Anche in questa stirpe umana l'originaria semplicità e innocenza dei costumi degenerò in vizio e cattiveria, tanto che Giove una volta scagliò i suoi fulmini sull'Arcadia così a lungo da muovere infine la terra stessa a tendergli le braccia supplichevoli in cerca di misericordia.

La selva dodonica

In Caonia, una regione dell'Epiro, c'era il querceto dodonico, dove si trovava un oracolo di Giove e dove è stata collocata anche la primitiva stirpe umana, che non conosceva ancora altro nutrimento all'infuori delle ghiande.

La configurazione antropomorfa degli dèi

Abbiamo già osservato come la fantasia si sia fatta, similmente, i propri dèi a immagine degli uomini e i propri uomini a immagine degli dèi.

L'infinito, sconfinato, privo di aspetto e di forma è uno spettacolo desolante. Il plasmato cerca di aggrapparsi al plasmato. E come al navigante che avvista terra aumenta il coraggio e si rafforza l'animo, così per la fantasia il consolante profilo di una creazione umana è il timone sicuro a cui tenersi salda sull'oceano delle grandi manifestazioni della natura.

Questo sentimento fu squisitamente vivo presso gli antichi. Le infinite masse che circondano l'uomo, il cielo, la terra e il mare, hanno ricevuto creazione e forma nella loro serena immaginazione. Si cercò di coniugare la delicatezza del plasmato con la forza del non formato; e come nell'elegante postura eretta dell'uomo la solidità del tronco della quercia si unisce alla flessibilità del delicato filo d'erba, così anche il suo genio creatore unì alla forza dell'elemento impetuoso e alla maestosità del tuono roboante i tratti umani del labbro eloquente, le sopracciglia ammiccanti e l'occhio espressivo.

Giove

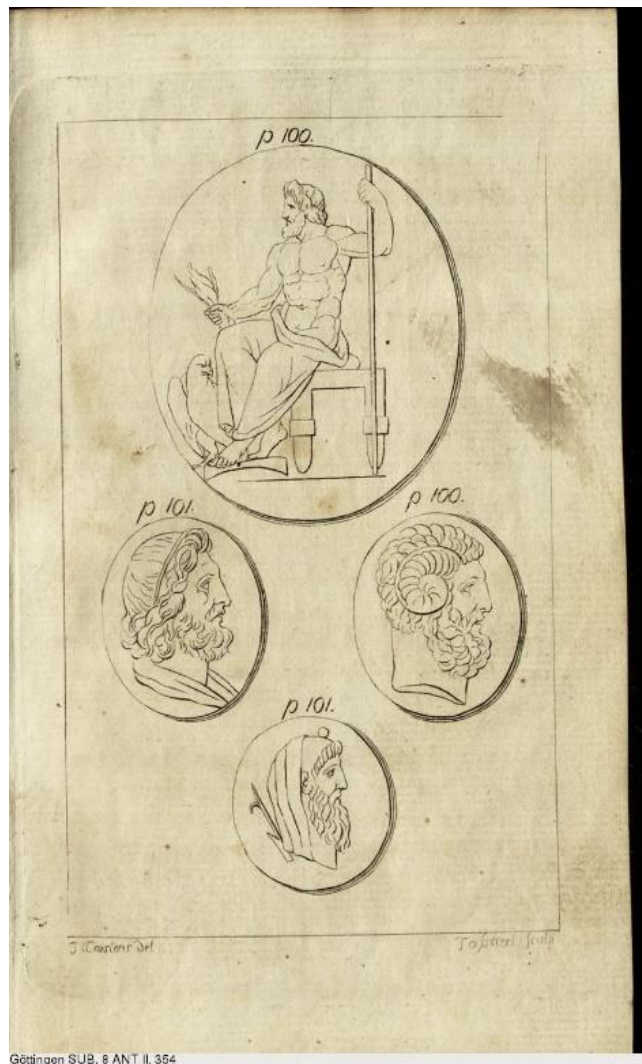
La creazione a cui la fantasia feconda dette in mano il tuono doveva essere al di sopra di ogni creazione umana eppure in armonia con essa, poiché doveva essere indicata come una forza del pensiero che può trovare espressione solo nei tratti del volto eloquente; e l'arte figurativa dei greci, consacrata dal suo stesso oggetto, si elevò fino all'apice, creando figure divine simili all'uomo e tuttavia superiori alla creazione umana, nelle quali, lungi da ogni casualità, si riunissero tutti i tratti essenziali di potere e maestà.

Ora, come nell'immaginario degli antichi riguardo ai loro dèi ed eroi il concetto di potenza è quasi sempre quello dominante, così anche nelle loro più sublimi creazioni degli dèi ciò che prevale è la manifestazione della potenza.

La grande testa di Giove, da cui si origina la sapienza, è piegata in avanti; presiede al mutamento delle cose, pondera i sovvertimenti. Tuttavia la fronte eternamente serena non si contrae mai in rughe meditative.

La più illimitata è la potenza del dio del tuono; è la meno potente Giunone che inganna Giove; e Mercurio, il messaggero degli dèi, che esegue gli ordini delle più alte potenze, è il più astuto degli dèi.

Anche l'arte figurativa degli antichi rappresenta più frequentemente Giove, sia in come percepisce tutta la sua potenza che nel modo in cui si compiace di questa potenza. Così sulla lastra di rame qui riportata, riproduzione di un'antica gemma della dattiloteca lippertiana, viene raffigurato seduto, con il tuono nella destra, lo scettro nella sinistra e l'aquila ai suoi piedi.



La testa con le corna d'ariete indica Giove Ammone, venerato sotto queste sembianze in Libia, dove pronunciava oracoli.

166

profezia, sebbene l'arte figurativa degli antichi abbia in parte ripreso anche in questa rappresentazione l'espressione della potenza del dio del tuono.

Nella testa coperta di Saturno si presenta però, a differenza di quella nuova, dominante, un'antica figura divina rientrata nell'ombra. È il procreatore di Giove destituito del suo vecchio regno che tuttavia i mortali continuavano a venerare come il fondatore dell'età dell'oro nelle sembianze di una figura docile e mite.

La barba e la capigliatura di Giove sono tipiche in considerazione della forza innata e del vigore giovanile che si concentra nei folti ricci increspati.

«Ammicca con le sopracciglia nere; – scuote i ricci d'ambrosio sulla sua testa immortale, – e l'Olimpo trema.»

Presso il poeta più antico¹¹ Giove stesso, minacciando il resto degli dèi, esprime come segue la potenza del suo essere: dalla mia mano lascerò calare da cielo a terra una catena d'oro; provate voi, dee e dèi tutti, ad attaccarvi a questa catena con tutto il peso della vostra potenza; non vi riuscirà di trarre a terra dal cielo il sommo Giove; ma questo, con mano leggera, solleverà la catena al cielo, insieme con la terra e il mare, fissandola alla sua alta sede cosicché il mondo penda da essa sospeso.

Ne risulta chiaramente che ci si raffigurava come archetipo del concetto più elevato di Giove il tutto che circonda. Poiché adesso nel concetto di questo spazio tutto si nobilita, quale prodigio allora che gli eroi di origini ignote si dicessero figli di Giove, che li concepiva insieme alle loro madri con metamorfosi ingannevoli.

Coniugando in sé questa divinità il gioco e la tenerezza, così come il maestoso e il sublime, e celandosi sotto migliaia di sembianze diverse, la fantasia poté scherzare ancora liberamente in immagini ardite; poté aggrapparsi anch'essa alla catena dorata e strappar via dal cielo Giove; così venne essa stessa innalzata al cielo.

Ed è proprio qui, perfino in questi miti, che tuttavia la divinità si eleva esuberante sull'umanità. – Nelle righe seguenti un poeta moderno ha cantato questa distanza con lo spirito autentico degli antichi.

¹¹ OMERO, *Iliade*, VIII, 18-27; XV, 18-20.

Limiti dell'umano

Quando il celeste
antichissimo padre
con mano serena
da nubi tonanti
folgori benedicienti
semina sopra la terra,
l'estremo lembo
bacio della sua veste,
il cuore colmo
d'ingenuo tremore.

Ché con gli dèi
nessuno
che sia uomo soltanto
deve provarsi.
S'egli s'alza e col capo
tocca le stelle,
in nessun luogo allora
poggian le incerte piante,
ed egli è preda
di nuvole e venti.

Se con solide membra
sta vigoroso
sulla ben fondata
stabile terra,
tanto non s'alza
da compararsi
con la quercia
e col pampino.

Che mai distingue
l'uomo e gli dèi?
Che innanzi a questi

scorrono l'onde,
un fiume eterno:
noi l'onda innalza,
ci inghiotte l'onda
e sprofondiamo.

Un piccolo anello
chiude la nostra vita,
e molte generazioni
allineano essi senza posa
all'infinita catena
della loro esistenza.¹²

Goethe

Non ci si poteva immaginare niente di più alto della volta coprente dell'etere, in cui tutte le creazioni e le figurazioni riposano; quello fu però anche il sommo archetipo di Giove. – Così cantava un poeta dell'antichità: tu vedi l'etere sublime e smisurato che circonda la terra avvolgendola dolcemente; quello devi considerare come la divinità somma, quello devi considerare Giove!

Giunone

Con Giunone ci si immaginò il sublime, la bellezza unita alla forza. Archetipo preminente di Giunone fu il cerchio dell'aria che circonda la Terra; questo si sposò con l'etere eterno che su di esso riposa.

Nell'atmosfera filtrata dallo splendore del sole si forma l'arcobaleno multicolore. Questo è invece l'archetipo della celere messaggera degli dèi che

¹² *Limiti dell'umano*, trad. it. di G. Baioni, in J.W. GOETHE, *Inni*, Einaudi, Torino 1967, pp. 97 e 99.

esegue gli ordini di Giunone. È Iride lucente, figlia di Taumante, che, stando in mezzo alle nuvole, annuncia la presenza della somma regina del cielo.

L'arcobaleno riflette la coda maestosa dei pavoni che tirano il carro di Giunone in mezzo alle nuvole. – In questo bel mito ogni cosa è in sintonia; non c'è immagine che disturbi l'armonia del tutto.

Epiteti della somma Giunone sono: la signora, dai grandi occhi, dalle bianche braccia; non è il fascino discreto degli occhi che ne delinea le forme, bensì la grandezza che incute timore – e del restante profilo di questa figura divina la poesia accenna soltanto alla bellezza del braccio potente.

Tuttavia, come la gelosia di Giunone, simile alle onde che agitano il mare, infonde vita ai miti, così ne è archetipo anche la furia degli elementi riprodotta in scala minore nell'intero gioco delle passioni umane.

Gli elementi sono in conflitto; esplodono in accessi d'ira implacabile, si scacciano e si opprimono a vicenda, si derubano e si vendicano. La roccia si schianta nel mare in burrasca e urla l'onda sferzata dal vento. – Ma tutto questo è circoscritto unicamente alla bassa atmosfera.

Al di sopra di questa tutto è stupendo e ordinato. – C'è spazio a sufficienza per ogni cosa; nell'etere silente i corpi dell'universo compiono il loro percorso, e niente allontana, niente ostacola l'altro.

Guerra e ribellione ci sono per la prima volta dove la totalità smisurata si concentra nei punti più piccoli, dove c'è attrito, ci si urta e ci si anima. Lì c'è l'officina perenne della creazione e della distruzione, ma anche la sede del lamento, dell'ira, dello strazio. Lì Ettore deve cadere, Ecuba deve strapparsi i capelli e Troia venir rapita dalle fiamme.

Ma la vetta dell'imponente Olimpo si erge sopra le nuvole nella volta dell'etere. Lassù l'immaginazione trasferisce la sede degli dèi beati, i quali, al di sopra delle preoccupazioni e della pena, al suono lieto di strumenti a corda sorseggiano il dolce nettare col sorriso di chi ha potuto dividersi per i mortali gravati dall'affanno.

Così la fantasia ricongiunge continuamente l'aspetto antropomorfo degli dèi al loro archetipo celeste. Il cigno nel grembo di Leda copre con una volta nell'etere

celeste terra, mare e aria. Giunone, la regina, scorre intorno al globo terrestre nei delicati e trasparenti vapori della nebbia in cui l'arcobaleno crea giochi di colori splendenti.

Quando una volta Giunone si ribellò, nel cerchio dell'aria da lei stessa dominato Giove le appese ai piedi due incudini pesanti. Il sommo e sublime dovette tollerare l'onta di venir abbassato – e tutti i celesti si rattristarono a quella vista.

Poiché niente di sovrumano ci è noto, solo l'umano poté congiungersi alle immagini sublimi desunte dalla natura. Di conseguenza, in questi miti, è come se l'umanità stessa si intrecciasse più strettamente con l'immane natura, abbracciandola in dolci sogni.

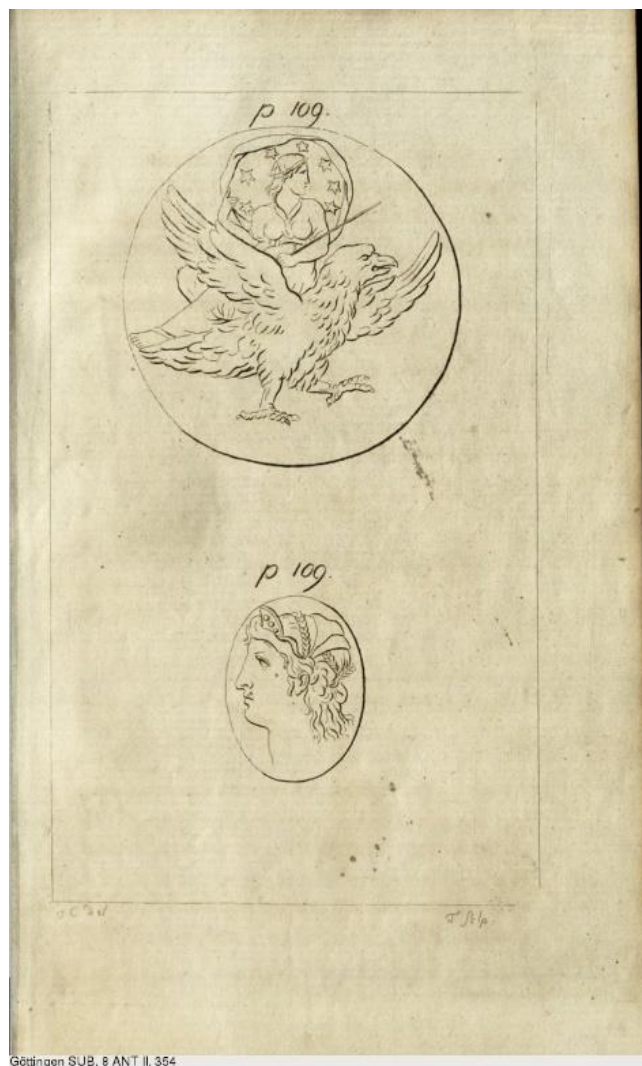
In un linguaggio più alto Giunone indica la sovranità somma, una bellezza superiore persino alla soave leggiadria. Quando Giunone volle sedurre Giove con leggiadria dovette prima prendere in prestito la cintura di Venere, la cui più soave bellezza già prima era stata premiata, allorché il pastore pronunciò in vetta al monte Ida l'audace giudizio decisivo.

Poiché Giunone si adorna per piacere a Giove, nella sua camera da letto si acconcia ora in riccioli i capelli splendenti; si cosparge dell'olio degli dèi, il cui profumo, non appena mosso, si diffonde da cielo a terra.

Indossa la sua veste divina, tessuta da Minerva stessa, e se l'appunta sul petto con aurei fermagli. Si cinge la vita con la sua cintura e calza i sandali scintillanti, nascondendo però in seno la cintura di Venere.

Così si compie questo bel mito, scendendo gradualmente dal sommo archetipo e non trascurando il ben che minimo ornamento femminile nella rappresentazione della regina del cielo. – Sulla tavola di rame qui annessa si trova, tracciata in base a un disegno da antiche pietre intagliate della Dattilioteca lippertiana, oltre a una testa di Giunone, un'altra sua raffigurazione in cui l'artista la rappresenta seduta

sull'aquila di Giove, con in mano lo scettro e un velo sospeso sulla testa circondata di stelle, per così dire al culmine della sua maestà.



Apollo

Il primo archetipo di Apollo è il raggio di sole nell'eterno fulgore giovanile. La formazione dell'uomo lo accoglie in sé, innalzandosi con esso all'ideale di bellezza, ove la stessa espressione della potenza annientatrice si perde nell'armonia dei tratti giovanili.

La somma figura di Apollo rappresenta l'umanità eternamente giovane che, come le foglie sugli alberi sempreverdi, si mantiene nell'incessante fioritura e nella freschezza del colore solo grazie alla progressiva caduta e distruzione di ciò che è appassito.

Il dio della bellezza e giovinezza, che il suono degli strumenti a corda e il canto allietano, porta anche in spalla la faretra, tende l'arco argentato e scaglia adirato le sue frecce affinché rechino epidemie perniciose, oppure uccide anche con dardi sommessi.

Dei miti degli antichi questo è uno fra i più elevati e amabili, poiché risolve nel concetto di giovinezza e bellezza persino il concetto di distruzione, senza indietreggiare per lo spavento al suo cospetto, dando anzi così al diametralmente opposto un equilibrio armonico.

Per questo anche le arti figurative degli antichi sembrano aver raggiunto, nelle più belle rappresentazioni di Apollo che possediamo ancora ai giorni nostri, un ideale di bellezza che accoglie tutto il resto in sé e la cui vista riempie l'anima di stupore per l'infinita molteplicità che comprende.

Apollo e Diana sono le divinità gemelle della morte; si dividono nel genere; l'uno prende di mira l'uomo, l'altra la donna; e uccidono con soave freccia colui al quale la vecchiaia si accosta di soppiatto, affinché la specie si mantenga in eterna giovinezza, mentre formazione e distruzione tengono sempre lo stesso passo.

Proprio come le colombe inviate dal padre degli dèi, le quali volando davanti alla perigliosa Scilla ne perdono continuamente una dal gruppo, subito sostituita da Giove per mantenerne integro il numero, anche *una* generazione di uomini cede sommessamente il posto a un'altra; e chi sopraffatto dall'età e dalla debolezza si

addormenta, nel linguaggio dei poeti è stato ucciso da Diana o Apollo con soave freccia.

Che questo fosse il modo della rappresentazione degli antichi risulta evidente dalla loro lingua. «L'isoletta felice dove sono nato», racconta il pastore Eumeo a Ulisse, «si trova sotto una salubre, benefica striscia di cielo; là nessuna malattia esecrabile fa strage di uomini, ma quando l'età avanza, allora sopraggiungono Diana e Apollo con il loro arco argentato e uccidono gli uomini con la loro mite freccia».

Quando Ulisse nell'oltretomba chiede all'ombra di sua madre come sia morta, essa gli risponde: «Non mi ha ucciso la mite freccia di Diana, né ha fatto scempio di me qualche malattia, bensì la mia nostalgia di te e la mia preoccupazione per te, figlio mio, mi hanno derubata della dolce vita».

Ma quando il dio con l'arco argentato sull'esercito dei Greci manda adirato una pestilenza nel loro accampamento, facendo all'improvviso strage di uomini, tanto che ininterrottamente divampano i roghi dei cadaveri, così egli incede come la notte, tende l'arco argentato e scocca le frecce letali nell'accampamento dei Greci.

Tuttavia il giovanile dio della morte non si adira sempre; egli, la cui freccia ferisce, risana anche; egli stesso con l'epiteto di «guaritore» viene raffigurato con in mano una manciata di erbe, egli generò anche il mite Esculapio, conoscitore dei rimedi per ogni dolore e ogni malattia e capace di preservare dalla morte tramite la sua arte.

Come nei raggi del sole benefici e nocivi e nel calore del sole che feconda e fa imputridire ciò che forma si unisce a ciò che distrugge, così anche qui il terribile si collegava al mite nella figura del dio che accolse in sé quei raggi e quel calore come suo archetipo sublime.

Ecco perché un poeta dell'antichità dà questa consolazione, rallegrando l'animo con un senso di gioia composta: «Se ora sei afflitto, non sarà così tutte le volte. Non

sempre Apollo tende l'arco, di tanto in tanto ridesta anche la tacita musa alla musica di strumenti a corda»¹³.

In tutti questi miti traspare l'immagine di Helios; è il raggio di sole che rallegra, che muove il cuore al suono degli strumenti a corda e al canto. – Così Aurora rendeva omaggio a Memnone, il figlio morto prematuro, intonando un dolce lamento alla sua colonna commemorativa di metallo in Egitto ogni volta che all'alba i raggi del sole la sfioravano.

Ma è anche il raggio che tutto scopre, tutto svela, che ringiovanisce nel profetico Apollo. Una di queste figure ringiovanite è proprio Apollo il pastore; poiché secondo il mito antico le greggi che pascolavano senza pastori venivano già protette dal sole onnivagante.

Tutte queste grandi immagini si inseriscono però in disegni più delicati, poiché Apollo è generato da Giove e partorito dalla mite Latona. Fa pascolare le greggi di Admeto, entusiasma la Pizia profetica e guida i cori delle Muse. Dopo la sua nascita si sviluppa celermente la forza divina che abita in lui.

A Delo si sottrae al grembo della madre. Le somme dee Temi, Rea, Dione e Anfitrite sono presenti alla sua nascita; lo avvolsero in morbide fasce, tuttavia egli non si nutrì al petto della madre; Temi gli porse nettare e ambrosia.

E quando per la prima volta fu nutrito col cibo degli dèi, le sue fasce non lo contennero più; il florido fanciullo degli dèi si alzò in piedi, e anche il laccio della lingua fu sciolto: «La cetra dorata», diss'egli «sarà la mia gioia, l'arco curvo la mia passione, e in oracoli voglio profetizzare il futuro oscuro».

E, detto questo, già incedeva maestoso sui monti e le isole come fanciullo eternamente fiorente; giunse alla rocciosa Pito e da lì salì sull'Olimpo, veloce come un pensiero, nell'assemblea dei restanti dèi. Improvvisamente allora vi dominarono il canto e la melodia di strumenti a corda; le Grazie e le Ore danzavano, e le Muse cantavano a voci alterne le gioie degli dèi beati e la pena degli uomini che non trovano il modo di sfuggire alla morte e alla vecchiaia.

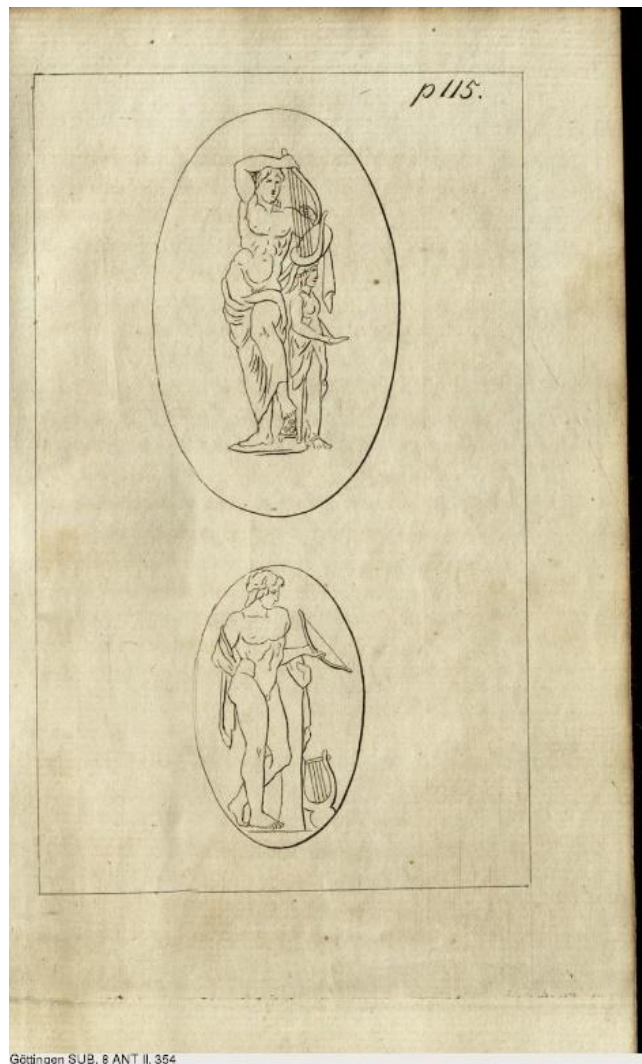
¹³ ORAZIO, Odi, II, 10.

Quand'egli poi scese dall'Olimpo, uccise il drago Pitone nel luogo in cui in futuro si sarebbero diffusi nel mondo i suoi oracoli.

Il drago ucciso il sole lo fece imputridire; Pitone nacque da tale imputridimento, e Apollo stesso per questa impresa viene denominato pitico. – Qui stava su un'alta rupe il tempio di Apollo e, sopra l'apertura di una grotta, il treppiedi su cui sedeva la sacerdotessa, anche lei detta Pizia e dalla cui bocca il dio rivelava il futuro.

Così sulla tavola di rame qui riprodotta da un'antica pietra intagliata, famoso capolavoro dell'arte greca, viene raffigurato mentre accorda la lira sulla testa della Pizia, che tiene in mano la patera. Lui stesso ispirava alla sacerdotessa che doveva annunciare i suoi oracoli le armonie celesti che le davano lo sguardo nel futuro.

L'altra raffigurazione di Apollo, anch'essa da un'antica gemma, lo rappresenta appoggiato a una colonna attica, l'arco nella sinistra, la lira ai suoi piedi. In lui si vede il dio che, secondo l'espressione del poeta, adorna l'arco luccicante, ma che anche si aggrega ai cori delle Muse e ristora con arte guaritrice le membra distrutte.



Nettuno

Non appena le grandi figure divine Ponto, Oceano e Nereo si sono ritirate nell'ombra, ecco che sorge con maestosa grandezza Nettuno, in mano il poderoso tridente con cui placa gli indomiti flutti, formando lievi increspature sulla quieta superficie del mare.

Ciò che rapido si muove dà diletto al signore delle acque; a terra guida carro e cavallo, in mare le navi veloci sono la sua passione. – Egli colpì la terra col suo tridente e ne uscì il cavallo.

Con Medusa generò il cavallo alato Pegaso, balzato fuori dal suo stesso sangue quand'ella venne decapitata da Perseo. – Cerere si trasformò in giumenta per sfuggire al suo amplesso, ma lui la violentò sotto forma di cavallo e concepì con lei Arione, nobilissimo destriero, veloce come il vento, che portò re ed eroi e nei combattimenti in Grecia disarcionò il proprio cavaliere prendendosi il premio.

In questi miti vediamo il mondo animale sempre strettamente legato al mondo degli dèi. L'animale viene considerato sommo simbolo della natura in cui la divinità stessa si ripresenta. Nella mitologia egizia la divinità si celava solo in figure di animali, cosa che è narrata in un mito emblematico secondo il quale gli dèi erano fuggiti in Egitto per timore dei Giganti e là si erano trasformati tutti in animali.

Per quanto generato dallo stesso padre del dio del tuono, Nettuno, al pari dell'elemento da lui dominato, è tuttavia il potere subalterno. Quando nella guerra davanti a Troia Iride porta a Nettuno il monito di Giove a non misurarsi con la potenza di Giove tonante e a desistere dal suo appoggio ai Greci, così le risponde lo Scuotitore della terra: «Per quanto forte sia Giove, con molta arroganza ha parlato! Non siamo stati tutti e tre generati da Saturno e partoriti da Rea? Non è stato spartito fra noi il regno? Che spaventi con parole siffatte i suoi figli e le sue figlie, non me!». Iride gli ricorda: «Il potere delle Erinni protegge il fratello maggiore!». E Nettuno cede a Giove tonante dicendo con parole miti: «Hai parlato molto bene, o dea, ed è cosa buona quando anche il nunzio conosce ciò che serve».

L'archetipo di Nettuno è l'immensa superficie delle acque che è per così dire in collera col sublime e ambisce a eguagliarlo. – Dopo che i Greci durante l'assedio di Troia ebbero innalzato in riva al mare, a ridosso delle navi, un muro di difesa contro i nemici, Nettuno, adirato per questo, si lamentò presso Giove: «La gloria di questo muro» diss'egli, «si diffonderà fin dove si stende la luce; quella del mio, che un tempo costruii intorno a Troia per Laomedonte, si dimenticherà invece!».

Allora Giove gli rispose: «Ohimè, grande Scuotitore della terra, non mi sorprenderebbe, se un altro dio meno potente si lasciasse turbare da tale opera; ma la tua gloria si diffonde già fin dove si stende la luce, – e, non appena i Greci se ne saranno andati, precipiterai in mare quel muro e ricoprirai di sabbia le rive cosicché

nessuna traccia ne rimanga». Con tali parole Giove rimproverò a Nettuno questa sorta di invidia puerile verso un'opera degli uomini mortali.

È tuttavia l'elemento che si adira e la sua potenza quasi puerile, spensierata, che parla per bocca degli dèi; se ora la poesia dà forma e parola all'elemento impetuoso, allora le parole di quest'ultimo esprimono anche la natura del proprio essere; la parola stessa designa la potenza maldestra e sprofonda di nuovo nel discorso degli uomini in cui prevale il pensiero leggero.

Anche la discendenza di Nettuno è in gran parte mostruosa. Gli Aloadi, i figli che rotolarono sull'Olimpo il monte Ossa, divennero temibili persino per Giove. Il mostruoso Polifemo, figlio di Nettuno, era stato accecato dall'astuto Ulisse; da allora in poi Nettuno perseguì Ulisse con odio implacabile.

Ne vanificò, fin tanto gli riuscì, il ritorno in patria; e poiché questo, infine, per volere del destino si sarebbe tuttavia compiuto, si vendicò allora sull'incolpevole nave degli ospitali Feaci che avevano riportato a Itaca Ulisse, trasformandola in rupe sulla via del ritorno.

Aver portato all'ira l'immensa potenza del forte elemento e quanto le era affine risultò dunque pericoloso anche per il favorito di Minerva.

La volta in cui le Muse sul monte Elicona fecero risuonare canto e strumenti a corda tanto forte da animare tutto quanto lì intorno, persino il monte che saltellava ai loro piedi, Nettuno adirato inviò in alto Pegaso affinché fissasse dei limiti a coloro che troppo audacemente si levavano verso il cielo; quando questi colpì con lo zoccolo la vetta dell'Elicona, tutto tornò al più calmo e mite binario e dal colpo di zoccolo scalpitante scaturì la fonte dei poeti che trae il nome Ippocrene dal calcio del cavallo.

Durante la guerra di fronte a Troia sedeva Nettuno sulla cima della selvosa Samotrace, attento alla lotta. Era aspramente irato con Giove che consegnava la vittoria ai Troiani. Venne giù dal monte; il monte tremò sotto il suo passo. Fece tre passi in avanti e col quarto fu a Ege, dove ha sede negli abissi del mare il suo palazzo¹⁴.

¹⁴ Cfr. OMERO, *Iliade*, XIII, 10-22.

Salito sul suo carro, si lanciò sui flutti. Guizzavano gli eserciti del mondo marino che riconobbero il loro re. Riverente si apriva il mare ai due lati e rapido volò il carro del dio, tanto che non si bagnò l'asse di ferro¹⁵.

Nello sguardo irato di Nettuno si dipinge l'elemento furente; così è raffigurato nel disegno da un'antica pietra intagliata della Dattilioteca lippertiana sulla tavola di rame qui riportata, mentre tiene il tridente nella destra e stringe nella sinistra sollevata le redini con cui guida i cavalli baldanzosi davanti al carro, la veste agitata dal vento di tempesta.



¹⁵ Cfr. *ivi*, XIII, 23-31.

Sulla stessa lastra di rame, da un'altra gemma della Dattilioteca di Lippert, è ancora raffigurato Nettuno mentre con tutto il peso della sua forza, il tridente in spalla, la mano appoggiata sulla schiena, sale dal mare su una roccia.

La poesia, al pari dell'arte figurativa, rappresenta il re delle acque in atteggiamento maestoso simile a Giove, solo che l'espressione della potenza e della grandezza resta sempre in subordine.

Non è la quieta, sublime potenza che comanda con un battito di ciglia, col cui sorriso il cielo intero si rasserenava e a cui solo raramente è consentito di adirarsi poiché meno di altre è limitata. Predominante in Nettuno è piuttosto l'espressione dell'ira. Rimprovera i venti che senza un suo cenno per ordine di Giunone ammassarono le onde del mare; e il «Quos ego!» col quale li minaccia è l'espressione in cui l'arte figurativa, anche in tempi moderni, si è cimentata più spesso.

Minerva

Quando la dea dagli occhi azzurri uscì con armi scintillanti dalla testa immortale di Giove, l'Olimpo tremò, terra e mare fremettero, e l'auriga del carro del sole fermò i suoi cavalli sbuffanti fin tanto non si fu tolta di spalla le armi divine.

Non essendo nata da grembo materno, il suo petto era tanto freddo quanto il ferro che la rivestiva. Rasentava la grandezza maschile e il suo cuore era del tutto inaccessibile alla tenerezza femminile.

La mancanza di tenerezza femminile è però legata alla brama di distruzione che sempre aumenta in egual misura. – È la mite Venere che solo per amor di Adone caccia con lui i caprioli; la più algida Diana prova già piacere nella caccia e nella stessa distruzione, però talvolta, con malcelata tenerezza, si compiace della bellezza di Endimione.

All'algida vergine Minerva è tuttavia estraneo ogni sentimento di tenerezza e ogni struggente desiderio; come il dio della guerra trova perciò diletto nel tumulto della battaglia e nelle città distrutte, ma, proteggendo al contempo le arti pacifiche, non ha la sua cruda ferocia.

Tratto precipuo dell'indole di questa sublime figura divina è la spaventosa freddezza che la rende ugualmente capace di crudele distruzione e della faticosa tessitura, dell'invenzione delle arti utili e della guida degli animi irati degli eroi.

Quando Achille fu sul punto di sfoderare la spada contro Agamennone, allora d'un tratto gli stette dietro, a lui solo visibile, la dea dagli occhi azzurri con sguardo terribile, afferrandolo per la gialla chioma, e trattenne il giovane eroe con saggio consiglio, tanto che, la mano sull'elsa d'argento, ripose la spada nel fodero¹⁶.

Così, persino in mezzo alla guerra Pallade celeste è dispensatrice di pace. – Al contrario la selvaggia Bellona, che con capello fluttuante, il flagello in una mano, le armi nell'altra, guida il carro del dio della guerra, è una figura divina minore. In lei non vediamo la sublime dispensatrice di pace, l'inventrice delle arti anche in mezzo alla lotta feroce, ma solo la furia scatenata, la crudeltà, la brama di uccidere e la distruzione fine a se stessa.

Che nella somma figura divina di Minerva, come in Apollo, gli estremi opposti si ricongiungano è proprio il bello di questo mito che diviene qui, per così dire, un linguaggio più alto, raccogliendo in un'unica espressione un gran numero dei concetti che si intonano armonicamente l'un con l'altro e che altrimenti sarebbero dispersi e isolati.

Così Minerva è colei che ferisce e che guarisce, colei che distrugge e che crea; proprio la dea che si diletta nel tumulto delle armi e nell'aspro campo di battaglia è anche colei che insegna agli uomini l'arte di tessere e di spremere l'olio dalle olive.

La tremenda annientatrice di città da cui avrebbe preso il nome la città più colta che abbia mai ornato la terra gareggia con Nettuno; e quando il dio delle acque fece

¹⁶ Cfr. *ivi*, I, 197-221.

nascere col tridente il cavallo da guerra, allora lei fece germogliare dalla terra il pacifico olivo e dette alla città in cui sarebbero fiorite le arti il suo nome più mite.

La ferocia bellicosa era attenuata in questa figura divina dalla sua femminilità, e la dolcezza e la mitezza della pace e delle arti figurative restavano celate sotto il bellicoso sembiante. – Ciò che raramente nel pensiero si condensa e ciò che avvolto in questo bell'insieme della natura ancora sonnecchia, questo accolse l'alta poesia in un'unica figura divina onnicomprensiva, infondendo vita al nuovo concetto che si andava formando.

Nonostante gli opposti nessuna delle immagini che questo mito riunisce in sé disturba l'armonia del tutto. Ogni cosa indica fredda saggezza riflessiva che non ascolta mai la voce della passione e si avvolge al contempo nella spaventosità di tutta la sua durezza.

Minacciosa è la testa pietrificante di Medusa sullo scudo che protegge il petto di Minerva; sulla sua testa si libra il cupo, infelice uccello notturno. È lei stessa che prende sotto la propria protezione il tollerante, tenace, freddo e astuto Ulisse e richiama gli eroi adirati al sangue freddo.

In questi miti la più mite potenza bellicosa dei più irruenti viene altresì rappresentata come superiore. Poiché infatti nella guerra di fronte a Troia alla fine gli dèi stessi, dopo essersi schierati coi Greci o coi Troiani, si incitano alla battaglia, allora il feroce dio della guerra Marte entra in scena contro la più mite e più sublime Pallade, scagliandosi furente con la lancia sul suo scudo, refrattario persino ai fulmini di Giove.

Lei tuttavia indietreggia un po' e con mano forte raccoglie da terra un'enorme pietra di confine, la tira in fronte al dio della guerra che, cadendo giù, copre sette iugeri di terreno.

Ciononostante il mito, assai sommerso, riversa di nuovo nel femminile anche i tratti di questa virile, forte dea sublime. Dopo aver inventato il flauto, specchiandosi nelle chiare acque vide il suo volto deformarsi suonando, quindi gettò via il flauto che in seguito trovò Marsia, per sua sfortuna.

Anche lei come Giunone era gelosa del fatto che Venere avesse ricevuto per mano di Paride la mela d'oro quale premio di bellezza. Come Giunone non ebbe pace fin tanto che Troia non fu in fiamme, la stirpe di Priamo sterminata e la sua vendetta compiuta. – La creazione degli dèi diventa antropomorfa e, a causa della violenza con cui viene esercitata, rappresenta persino la sete di vendetta con somma bellezza poetica.

Un bel disegno lineare del busto di Minerva da un'antica pietra intagliata della Dattilioteca lippertiana si trova nella lastra di rame qui riportata e, sotto, la testa di Medusa, così come creata dagli antichi, grande e spaventosa nei tratti ma pur sempre bella.

Questa testa scissa dal corpo costituisce nei suoi grandi tratti quasi un tutt'uno, presentandosi come tremenda apparizione; – così Ulisse negli Inferi, quando le ombre gli si accalcano intorno a frotte, teme che alla fine Proserpina gli invii la testa della Gorgone, quindi si affrettò per sfuggire allo sguardo mortale¹⁷.

¹⁷ Cfr. OMERO, *Odissea*, XI, 798-810.



Marte

Persino alla guerra pernicioso, terribile e spaventoso l'immaginazione degli antichi dette personalità e forma, mitigando proprio così il concetto di ferocia e irruenza che attraversa gli eserciti come un temporale, distrugge carri, fracassa elmi, nel turbinio dell'assalto getta a terra il valoroso come il vile e trionfa sull'orrenda devastazione.

La configurazione antropomorfa in cui il mito avvolse questa terribile apparizione, unendola al coro degli dèi beati, conferì dunque al guerriero anche un

archetipo sublime che lo ammantava di maestà e che egli imitò facendolo suo con audacia e coraggio.

Nonostante ciò la figura antropomorfa di Marte tende a perdersi di nuovo nel concetto di esercito in conflitto. Quando egli stesso, nella battaglia davanti a Troia, venne ferito dal valente Diomede con l'aiuto di Minerva, allora urlò come diecimila uomini nel tumulto del combattimento, e Greci e Troiani furono presi dal timore e dal terrore quando udirono le grida dell'implacabile dio della guerra. Questo, però, quando salì al cielo fra le nubi parve a Diomede simile alla buia notte che precede la bufera¹⁸.

E quando lì si lamentò presso Giove, questi lo rimproverò con parole furenti: «Non infastidirmi con le tue lamentele, incostante, tu che sei per me il più odioso fra tutti gli dèi che abitano l'Olimpo. Poiché ti è cara solo la guerra e la contesa; in te dimora tutta l'indole di tua madre; ché se tu fossi il figlio di un altro dio e non il mio, da molto tempo staresti più in basso di dove stanno i figli di Urano»¹⁹.

L'incostanza di Marte, che gli rimprovera anche Minerva, la quale gli dette del disertore che tiene ora per un esercito ora per l'altro, è di nuovo il concetto di guerra stessa che la poesia rappresenta qui come un essere per così dire fine a se stesso, incurante di chi venga ferito o vinca purché continui il tumulto del combattimento.

Così le più sublimi e proprio per questo anche più miti divinità Minerva e Giove si adirano con Marte impetuoso e volubile, il quale tuttavia, in quanto entità somma, ha la propria sede fra gli dèi celesti e al quale sono dedicati sulla terra templi e altari.

Col suo impeto giovanile il feroce Marte seppe affascinare persino Venere, che al suo sposo, l'abile forgiatore Vulcano, preferì il distruttivo dio della guerra, col quale intrecciò una relazione clandestina.

Dalla relazione clandestina del mite con l'irruente nacque Armonia, la più bella figlia di Venere che si sposò con Cadmo, fondatore e costruttore di Tebe.

¹⁸ Cfr. OMERO, *Iliade*, V, 850-867.

¹⁹ Cfr. *ivi*, V, 888-898.

Sull'infedeltà di Venere indugiano con piacere l'arte figurativa degli antichi e la loro poesia. Invano si adira Vulcano; la bellezza non si lega ad alcuna legge, è superiore a ogni vincolo, e si compiace della fragile giovinezza.

Quindi, così come Venere ammalia con dolcezza il dio della guerra, Minerva con saggezza lo allontana dal tumulto. Perché quando un tempo il divieto minaccioso di Giove aveva proibito agli dèi di immischiarsi nella guerra dei Troiani e dei Greci, e Marte apprese che il figlio Ascalafò era stato ucciso, allora intimò ai suoi servi, Terrore e Spavento, di aggiogare i cavalli ai carri e indossò le armi lucenti.

«Non v'adirate, o dèi» diss'egli, «se vendico la morte di mio figlio, fosse pure che Giove mi scagli addosso i suoi fulmini.»²⁰ Accorse allora Minerva, strappandogli la lancia di ferro dalla forte mano, l'elmo dal capo, lo scudo dalla spalla. «Pazzo» disse, «vuoi danneggiarci tutti, scatenando in sommo grado l'ira di Giove? Metti da parte la collera, già qualcuno più forte di tuo figlio venne ucciso e dovrà ancora cadere. Chi può liberare i mortali dalla morte?» così parlò, riconducendo Marte al suo trono²¹.

Come non vedere in tutte queste figurazioni antropomorfe degli dèi lo splendore delle grandi immagini e dei pensieri che conferiscono maestosità e dignità a questi miti; sono gli stessi concetti di feroce distruzione, dolcezza del sublime, sommo fascino del bello e saggezza consigliera che nei modi più svariati si intrecciano l'un con l'altro ammantandosi di sembianze umane.

Sulla lastra di rame qui riportata è raffigurato da un'antica pietra intagliata della Dattilioteca lippertiana il dio della guerra che, appoggiandosi sulla destra e portando lancia e scudo nella sinistra, scende dalla cima dell'Olimpo avvolta da nubi. Sulla stessa lastra, sempre da un'antica pietra intarsiata, è riprodotto il disegno di Venere con il dio dell'amore.

²⁰ Cfr. *ivi*, XV, 115-118.

²¹ Cfr. *ivi*, XV, 123-142.



Venere

In questa seducente figura divina si venerava la pulsione sacra che riproduce tutti gli esseri; la pienezza della vitalità che si riversa nelle generazioni a venire; il fascino della bellezza che invita alle nozze. Fu lei a guidare persino lo sguardo degli dèi verso gioventù e bellezza in spoglie mortali, e a gioire trionfante della sua potenza finché anche lei non soccombette, gettandosi fra le braccia del vigoroso Anchise da cui generò Enea, l'eroe simile agli dèi.

Come però quella pulsione dolce e benefica diventa anche spesso funesta, portando guerra e sventura a intere nazioni, così la più soave delle dee si presenta nei miti degli antichi anche come un essere spaventoso.

A Paride, che fra tutte le dee le conferì il premio della bellezza, aveva promesso in sposa la donna più bella; ebbene, lei stessa lo istigò a rapire Elena, la sposa del greco Menelao, infondendole per prima cosa nel petto volubilità e infedeltà.

Così mantenne la parola data a Paride, del tutto incurante della distruzione e dello strazio che ne sarebbero derivati. Nella guerra davanti a Troia, quando Menelao voleva ucciderlo in duello, avvolse Paride nell'oscurità della notte e lo portò nel suo talamo profumato, dove lei stessa fece venire Elena²².

E quando questa, pentendosi della sua colpa, si rifiutò di seguire il richiamo della dea dell'amore, così parlò Venere con parole piene d'ira: «Sventurata, non provocarmi, se non vuoi che ti detesti quanto finora ti ho amato! Fra greci e troiani ho acceso comunque liti funeste, ma tu avrai un destino infelice!»²³.

Ed ecco che Venere imperante, quasi a dispetto dello sposo legittimo adirato, fa godere al voluttuoso Paride le gioie dell'amore. – Se solo questa figura divina riunisse in sé la fredda saggezza di Minerva o la serietà di Temi, allora certamente non sarebbe così ingiusta, per favorire la passione funesta del suo unico prediletto, da assistere imperturbabile alla devastante distruzione da lei causata in questo modo.

Ma allora non sarebbe nemmeno più esclusivamente la dea dell'amore; non rimarrebbe oggetto della fantasia e non sarebbe più l'alta rappresentazione poetica di ciò che nella natura tutta ininterrottamente continua ad agire con fascino irresistibile, incurante di lasciarsi alle spalle traccia di guerre sanguinose o di vita felicemente vissuta dalle generazioni.

²² Cfr. OMERO, *Iliade*, III, 380-382.

²³ Cfr. *ivi*, III, 410-417.

È soprattutto l'imperfezione, sono per così dire i tratti mancanti nelle apparizioni delle figure divine ciò che conferisce alle stesse il fascino maggiore e tramite cui proprio questi miti vengono intrecciati fra loro.

Alla sublime Giunone mancava la soave leggiadria; deve prendere in prestito la cintura di Venere. La saggia riflessione manca al potente dio della guerra; Minerva guida la sua irruenza.

Venere possiede la massima leggiadria; eppure Minerva, che manca completamente di tenerezza femminile, in quanto a potere è di molto superiore a lei. Nella battaglia davanti a Troia, dove infine gli dèi stessi si incitano allo scontro e Venere parteggia per i troiani, Minerva per i greci, Minerva infligge a Venere, che si precipita in soccorso di Marte, un colpo nel petto con mano possente e la fa cadere in ginocchio; e Minerva esclama trionfante: «Fossero uguali a Venere per coraggio e audacia tutti coloro che parteggiano per i troiani!».

Quando Venere, la mano ferita da Diomede, salì al cielo e si lamentò presso la madre Dione dell'audacia temeraria dei mortali, Minerva la derise con queste parole: «Certo Venere ha voluto persuadere qualche bella greca adorna a seguire i suoi amati troiani, e carezzandola si è graffiata la tenera mano contro una spilla d'oro»²⁴.

Allora sorrise il padre degli dèi e degli uomini, chiamò a sé Venere e le parlò con dolci parole: «Le questioni di guerra, bambina mia, non sono affar tuo; tuo amabile compito è preparare le gioie del matrimonio; lascia che Marte e Minerva provvedano al feroce impeto bellicoso».

Così, in questi miti degli antichi la fantasia scherzava in audaci immagini con la divinità che essa creò fin nei minimi tratti a immagine e somiglianza dell'uomo, continuando tuttavia a prendere come archetipo sublime le più grandi e imponenti manifestazioni della natura che tutto abbraccia.

²⁴ Cfr. *ivi*, V, 420-425.

Le Ore accolgono Venere quand'ella, secondo il mito antico, emerge dal mare; le fanno indossare vesti divine, le pongono sul capo immortale la corona d'oro, le adornano il collo e le braccia con monili d'oro e le applicano pendenti scintillanti alle orecchie bucate; – così si raffigura fin nel più piccolo gioiello femminile l'immagine della dea sublime.

Giove fece accompagnare Venere dalle Grazie; nel loro seguito c'erano gli dèi dell'amore; i loro carri erano trainati dalle colombe. – Tutto è soave e mite in quest'immagine; il dio dell'amore è armato tuttavia di arco e freccia e rappresenta in sé la tremenda potenza della madre celeste, la dea che tutto sconfigge.

Diana

Tre dee celesti sovrastano il potere di Venere: Minerva, che presiede alla guerra e insegna agli uomini le arti utili; la vergine Vesta, che giurò sulla testa di Giove di non sposarsi mai con uomo, e Diana con l'arco dorato, che si compiace delle frecce, ha passione per le selve ombrose e si diletta nel cacciare i cervi veloci.

Quando Giove, che lei implorò adulando, le concesse lo stato di vergine, prese arco e freccia, accese la sua fiaccola al lampo di Giove e, accompagnata dalle sue ninfe, si incamminò su per i boschi e sulle cime tempestose.

Tende l'arco dorato e scocca le frecce mortali. Le vette dei monti tremano, il bosco risuona del gemito della selvaggina. La dea sovrasta con la fronte e la testa tutte le sue ninfe e indirizza ovunque i suoi colpi.

Tuttavia, anche nel furore della caccia la dea sublime non si dimentica del fratello celeste. E dopo essersi deliziata a sufficienza nel cacciare, tende l'arco dorato e si precipita a Delfi presso la sede di Apollo raggianti. Là appende il suo arco e dirige i cori delle Muse e delle Grazie, che intonano una lode alla celeste Latona, la quale partorì tali figlie.

In quanto sorella di Apollo Diana brilla al massimo del suo chiarore, poiché lui fa ricadere su di lei il proprio splendore. Come insieme a lui uccide con frecce

spaventose i figli di Niobe, così dirige sempre insieme a lui il suo docile colpo contro le stirpi degli uomini, i quali, simili alle foglie che appassiscono, cedono progressivamente alla discendenza in boccio.

Secondo un bel mito per questo compito Diana si esercitò dapprima sugli alberi, poi sugli animali e infine su una città empia, uccidendone gli abitanti con frecce funeste, portatrici di malattia e flagello.

L'archetipo di Diana è la luna lucente, che fredda e candida diffonde il suo splendore sui boschi nel silenzio notturno. – La castità di Diana stessa è però un aspetto orribile della sua indole. Trasformato in cervo, rese vittima tremenda del suo pudore virgineo il cacciatore Atteone, lasciandolo sbranare dai suoi stessi cani perché l'aveva guardata farsi il bagno.

E quando una sacerdotessa di Diana profanò il suo tempio accogliendovi il proprio amato, la dea punì l'intera regione con peste e flagello, fino a quando le venne sacrificata la coppia colpevole. – A lei si consacravano le vergini facendo voto di castità che, se infranto, essa vendicava con castighi atroci.

Ma quando le vergini che avevano fatto questo voto, pentendosi della propria decisione, volevano sposarsi, tremavano dinnanzi alla vendetta di Diana e, per mezzo di sacrifici, tentavano di riconciliarsi con la dea irata.

Fra le divinità celesti Diana e Venere erano quelle più agli antipodi. Ciononostante furono venerate entrambe. La voluttà traboccante dell'una e la castità dell'altra erano ben al di sopra della lode e del biasimo dei mortali, l'una e l'altra tanto benefica quanto terribile.

Quando però nella guerra alle porte di Troia la potente Diana incitò allo scontro la più potente Giunone, allora sentì le forti braccia della sposa del dio tonante. «Uccidi pure la selvaggina sui monti», disse Giunone, «ma non scontrarti con i più potenti!»²⁵.

Afferrò le mani di Diana al polso con la sinistra, con la destra le strappò la faretra dalla spalla colpendola con essa sulle guance fino a farne cadere a terra le

²⁵ Cfr. *ivi*, XXI, 485-486.

frecce; – e come la colomba timorosa davanti allo sparviero, in lacrime la dea altrimenti potente le sfuggì, lasciandosi dietro la faretra²⁶ che Latona raccolse recuperando le frecce sparse a terra²⁷.

Per quanto tali figure divine possano agire in modo simile all'uomo, questo mito è tuttavia straordinariamente bello, se lo si prende non a sé ma nel significato generale del mito.

La tremenda faretra stessa da cui si propagano le frecce letali sulla stirpe dei mortali è un semplice giocattolo nelle mani della veneranda Giunone che lo usa come strumento per punire la tracotanza dei meno potenti, la cui guancia arrossata sente sferrati da più forte mano i colpi della faretra con cui altrimenti incede terribile. – Non c'è immagine più calzante di questa della potenza femminile profondamente umiliata.

Il più saggio Apollo risponde a Nettuno che lo incita allo scontro: «Perché dovrei combattere con te per dei miseri mortali che simili a foglie sugli alberi durano solo un momento e subito appassiscono! Asteniamoci dalla battaglia; combattano da soli!»²⁸.

²⁶ Cfr. *ivi*, XXI, 489-496.

²⁷ Cfr. *ivi*, XXI, 502-503.

²⁸ Cfr. *ivi*, XXI, 461-467.



Sulla lastra di rame qui riportata si trova una raffigurazione di Diana da un'antica pietra intagliata in cui essa, con la veste sollevata, appoggiata a una colonna attica, è ferma in piedi, la faretra e l'arco in spalla, e in quanto illuminatrice della notte con una fiaccola in mano che è in procinto di spengere.

Dietro di lei si erge un monte che la designa come dea che insegue le orme della selvaggina incedendo sulle cime boschive.

Sempre sulla stessa lastra di rame si trova anche una raffigurazione di Cerere da un'antica pietra intagliata. Nella destra tiene una falce, nella sinistra una fiaccola

che accese sull'Etna per cercare la figlia rapita nei più reconditi angoli della terra. Ai piedi le si stringono i draghi che avevano tirato il suo carro.

Cerere

Delle tre grandi dee generate da Saturno e partorite da Rea Giunone soltanto è la regina del cielo. Cerere e Vesta sono entità benefiche sulla terra, di cui una è apportatrice di messi, l'altra, vergine, fa invece ardere il grembo della terra con il calore sacro che dà frutto.

Con Cerere il padre degli dèi generò la vergine Proserpina, a cui soltanto per pochi attimi fu concessa la dolce vista della luce – perché fin troppo presto gioventù e bellezza divennero vittima dell'Orco spietato.

Mentre con beato candore raccoglie fiori sul prato insieme alle compagne, il re del terrore già la stringe con le forti braccia e, invano riluttante, la carica sul suo carro trainato da cavalli neri.

Furibonda e compassionevole la ninfa Ciane cerca di arrestare i cavalli scalpitanti. Ma Plutone batte a terra lo scettro di ebano biforcuto, aprendosi un varco fra gli abissi della terra fino al suo palazzo sotterraneo.

Ma quando Cerere viene a sapere del rapimento della figlia, ignara di chi l'abbia rapita, accende la sua fiaccola al fuoco dell'Etna, si siede sul suo carro trainato da draghi e cerca la figlia nei più reconditi angoli della terra che mai raggio di sole abbia visitato. Tenta di illuminare la notte, di scoprire ciò che è nascosto per riportare alla luce la figlia perduta e scomparsa.

Dopo che invano ebbe cercato la figlia su tutta la terra, stremata dalla fatica giunse infine a Eleusi, in Attica.

Questo bel mito unisce al potere della divinità la sofferenza umana. – La dea veneranda era straziata dal dolore; afflitta, si era seduta su una pietra quando l'ospitale Celeo la invitò a entrare nella sua dimora, nonostante la casa fosse in lutto per l'amato figlio che stava esalando gli ultimi respiri.

La dea prese parte a questo lutto, perché lei stessa conosceva in tutta la sua intensità il dolore per la perdita di un figlio. Ecco quindi che fece ciò che le veniva facile in quanto dea: guarì il figlio di Celeo.

Volendo anche donare l'immortalità al fanciullo vigoroso, ogni notte lo avvolgeva nel suo grembo ardente per cancellare in lui ogni traccia umana, fin quando, a causa del grido dirompente e del timore fuori luogo della madre, che una volta osservò Cerere in tale attività, anche questo augurio della dea restò incompiuto.

Tuttavia non pose limiti alla sua benevolenza; dette a Trittolemo, il figlio maggiore di Celeo, un carro, trainato da dragoni volanti, e gli donò il grano nobile da spargere a piene mani su tutta la terra, accompagnato ovunque da abbondanti messi.

Ecco che alla fine il sole che tutto vede fece scoprire anche a Cerere dove stava sua figlia; allora, furibonda, reclamò dall'Orco la figlia portata via con la forza, – e Giove stesso concesse il ritorno di Proserpina, a condizione che le sue labbra non avessero sfiorato ancora il cibo del regno di Plutone.

Proserpina non aveva però resistito alla tentazione di mangiare qualche chicco di melagrana – a quel punto l'Orco la fece sua e non poté più sperare nel ritorno.

Tuttavia, la madre potente fece sì che le fosse concesso di dimorare presso Plutone solo una parte dell'anno, e che per il resto tornasse invece a godere della luce del cielo sulla terra, affinché la madre amorevole gioisse ogni anno della figlia ritrovata.

Da tutti questi miti trapelano i concetti del misterioso sviluppo del seme nel seno della terra, dell'intima vita nascosta della natura. In natura non esiste manifestazione in cui vita e morte sembrino sfiorarsi più che là dove il seme, completamente nascosto all'occhio, interamente scomparso è sepolto nel grembo della terra e tuttavia, proprio nel punto in cui la vita sta per raggiungere il suo compimento, una nuova vita comincia.

Grazie al tenero grembo di Cerere si propagano fin nel regno oscuro di Plutone gli influssi celesti. – Plutone è anche chiamato Giove stigio o sotterraneo; e con lui

si congiunge l'affascinante figlia del Giove celeste in cui il mito lega i concetti opposti di vita e morte e attraverso cui si instaura un dolce legame misterioso tra ciò che è alto e ciò che è profondo.

Il ratto di Proserpina si trova spesso raffigurato sui sarcofagi di marmo degli antichi, e nelle celebrazioni misteriche che si svolgevano in onore di Cerere e Proserpina è come se l'attenzione si fosse concentrata su questo lambirsi dello spaventoso col bello per riempire gli animi degli iniziati di stupore lieve quando alla fine il diametralmente opposto si risolve in armonia.

Ai tempi in cui ancora i doni della natura si ricevevano quasi per sua mano, all'idea dell'agricoltura, che in seguito divenne così comune e abituale per l'uomo, si unirono concetti belli e sublimi; era l'umanità e la sua forma più alta che si ritrovavano in questa semplice idea con cui ci si immaginava la natura tutta con le sue più meravigliose manifestazioni mutevoli e a cui, fra tutte le sue figurazioni, ci si riallacciava il più possibile.

Tra le figure divine più sublimi Cerere è una delle più tenere e miti; ciononostante fece anche sentire il suo tremendo potere a Erisitone, il quale aveva commesso sacrilegio in un boschetto a lei sacro. Lei stessa lo aveva ammonito mentre stava per abbattere il pioppo sacro; ma quando sferrò tuttavia il colpo crudele, dovette pagare la sua trasgressione contro la dea che tutto nutre con fame eternamente insaziabile.

E quand'ella una volta, perlustrando la terra tutta in cerca della figlia perduta, si fermò assetata e stanca in una capanna e lì, mentre beveva avidamente, venne derisa da un fanciullo, invece di tollerarne l'onta, spruzzò d'acqua il monello che, trasformato di colpo in lucertola, divenne strumento del potere tremendo della dea²⁹.

Vulcano

²⁹ Cfr. OVIDIO, *Le Metamorfosi*, V, 438-461.

La fatica del duro lavoro nell'officina piena di fumo e vapore, concepita insieme all'arte sublime che con spirito creativo vi opera alacramente, fu avvolta dalla fantasia degli antichi in una augusta figura divina a sé stante, la cui forza si concentra tutta nel braccio possente che accompagna il grosso martello sull'incudine, mentre zoppica con i piedi paralitici.

In rivalità con Giove, Giunone aveva concepito e dato alla luce Vulcano per partenogenesi, come Giove aveva fatto con Minerva. Giove, tuttavia, lo scagliò giù dal cielo; non doveva essere ammesso nelle fulgide fila del sommo coro degli dèi.

Il fumo, il vapore nero, la fiamma quasi estinta non si unirono all'etere puro, contrapponendosi al concetto di chiarezza, bellezza e somma dignità divina. La bruttezza di Vulcano è per lui un tema amaro.

E tuttavia la fantasia riammise anche questa figura divina nel fulgore dell'inclito e del sublime attraverso la via del comico. Gli dèi beati non smettono più di ridere quando il claudicante Vulcano, sostituto di Ganimede nel ruolo di coppiere e autoironico sulla propria infermità, distribuisce i calici colmi di nettare al convito degli dèi.

L'audace immaginazione degli antichi seppe però ammantare la comicità stessa di potenza divina e grandezza e di una dignità superiore a ogni elemento umano, tanto da ottenere quella sfumatura in più che dà un fascino inimitabile ai loro racconti.

Il claudicante figlio di Giunone scagliato giù dal cielo per la sua bruttezza, che goffamente svolge le mansioni del leggiadro Ganimede, eccelle nell'arte meccanica, ove i piedi paralitici non gli sono d'intralcio; la sua caduta dal cielo non intacca neppure la potenza e la grandezza che ne fanno oggetto di venerazione presso i popoli.

Nella sua fucina è lui stesso ad accompagnare con colpi potenti il martello sull'incudine, ma l'aria e il fuoco stanno ai suoi ordini. I mantici a un suo cenno respirano e soffianno sulla fiamma più e meno forte; ciascuno dei suoi pensieri viene

rapidamente realizzato con forza divina, e l'opera esce maestosa dalle sue mani che le danno forma.

Per lui è semplice infondere vita alle sue figure; forgia venti treppiedi che scorrono su ruote dorate e, a un suo cenno, vanno e vengono dal convito degli dèi. Si è anche creato delle ancelle auree vive e vegete che lo sostengono nel camminare.

Fuori dalla sua fucina, porta veste e scettro regali; in lui anche la sublime arte creativa, benché offuscata dal misero sembiante, è coniugata alla bellezza stessa; è però tramite tale matrimonio con Venere che il comico riceve nei tratti delle figurazioni del divino di Vulcano il fascino maggiore, poiché vi prende parte anche la gelosia.

La finta rete che lo sposo geloso forgia addosso a Marte e a Venere richiamando tutti gli dèi per lamentarsi della sua disgrazia, nei miti degli antichi è diventata presso gli dèi e presso gli uomini un aneddoto esilarante che mitiga la cupa serietà e rallegra gli animi col sorriso.

Nella creazione della figura divina di Vulcano si ritrovano tuttavia insieme gli opposti estremi, cosa che gli antichi prediligevano nei loro miti; in lui la bruttezza si coniuga con la bellezza stessa; il comico in lui è unito al decoro, la debolezza alla forza, la paralisi del piede alla forza del braccio possente. – Come abbiamo già osservato, è per così dire attraverso l'imperfezione o i tratti assenti che questa figura divina si unisce alle altre.

Quanto enormemente però gli antichi apprezzassero l'arte di forgiare il ferro risulta evidente anche da questo mito, in cui essa è fra tutte le arti l'occupazione unica di un nume che siede nel consesso degli dèi sublimi.

Sebbene ora Vulcano compaia solo fra gli dèi della nuova generazione, il suo archetipo continua tuttavia a risplendere, oscuro, fra le figure divine della vecchia generazione; i Cureti o Coribanti che custodivano Giove sull'isola di Creta erano secondo un'antica saga suoi discendenti; ed era lui uno dei più antichi o il più antico delle divinità egizie.

I Cureti già producevano un forte clangore con le loro armi di ferro. I Ciclopi, prima dell'avvento del regno di Giove, avevano già preparato negli antri della terra

il fulmine e il tuono, e la terra stessa aveva già forgiato una falce con cui Saturno evirò il suo progenitore.

Anche una sorta di misteriose figure divine della più remota antichità, venerate in Egitto e Samotracia con il nome di Cabiri, erano secondo un'antica saga figli o discendenti di Vulcano, la cui figura arretra di colpo in una remota lontananza, avvolgendosi nella nebbia della grigia preistoria.

È bello e significativo che in questi miti gli dèi demiurghi si aiutino a vicenda. Mentre Prometeo creava l'umanità, Minerva e Vulcano erano al suo fianco. Ma poi Vulcano stesso, per ordine di Giove, dovette incatenare Prometeo alle rocce, cosa che egli, secondo la rappresentazione del poeta tragico, non potendo opporsi a Giove tonante, fece con grande strazio.

Vulcano desiderò anche, seppur invano, congiungersi con Minerva. E quand'egli cercò di possederla con la forza, mentre combatteva con la dea, la terra venne fecondata dalla sua facoltà procreativa dando alla luce Erittonio dai piedi di drago, che Minerva stessa prese sotto la sua protezione e dette come re agli abitanti della sua amata città Atene, dove questo, per nascondere i piedi deformi, inventò la quadriga.

La figura di drago e i piedi di drago designano quasi sempre in questi miti il frutto della terra con essa strettamente imparentato; così la fantasia crea i Giganti che attaccano il cielo come figli della terra dai piedi di drago; e anche il carro di Cerere che feconda la terra è tirato dai draghi³⁰.

Il mito rappresenta con sembianze del tutto antropomorfe il dio delle fiamme, come egli, per accogliere Teti che viene da lui a chiedere un nuovo scudo e l'armatura per l'amato figlio Achille, per prima cosa si lavi con spugna umida il petto e le spalle, il viso e le mani, per non mostrarsi alla dea in visita sporco del lavoro.

³⁰ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XII, ottave 1, 2, 3, dove la ricerca di Angelica da parte di Orlando viene paragonata a quella di Proserpina da parte di Cerere, e dove il carro di quest'ultima è tirato da due serpenti, mentre quello che Orlando non possiede è concepito in collegamento ai draghi.

Quand'egli tuttavia, nello scontro davanti a Troia, per ordine di sua madre contrastò con le fiamme il dio fluviale Scamandro che perseguitava Achille con i flutti rigonfi, allora iniziò una tremenda lotta fra i due elementi opposti. All'inizio Vulcano bruciò il campo con tutti i corpi; poi rivolse la fiamma luminosa verso il flusso dirompente del fiume, bruciando i canneti sulle sue rive, surriscaldandone le acque e spaventando i pesci. Allora il dio fluviale implorò pietà presso Giunone, e Vulcano smise di tormentarlo, poiché sua madre glielo intimò dicendogli: «Smetti! Non è giusto che un nume immortale venga straziato così per degli uomini mortali»³¹.

Sulla tavola di rame qui riportata si trova raffigurato da antiche pietre intagliate della Dattilioteca lippertiana, oltre a una testa di Vulcano, un'altra rappresentazione di lui che forgia una freccia con a fianco Venere e Cupido intento ad afferrare le frecce in mano a Venere.

³¹ Cfr. *ivi*, XXI, 342-360.



Vesta

Come la fiamma che distrugge e anche quella che crea, il fuoco che consuma e il calore che tutto scioglie, connota Vulcano, così il più remoto archetipo di Vesta è la sacra vita ardente della natura che con tepore si propaga invisibile a tutti gli esseri.

È la pura fiamma nel casto seno della veneranda dea del cielo che, come un simbolo sublime, risplendeva sull'altare di Vesta e, una volta estinta, si riaccendeva soltanto con la scintilla elettrica innescata dallo sfregamento.

Dietro questo grande simbolo veniva venerato il Tutto nel suo centro più nascosto, dove forma e creazione cessavano e il rotondo tempio a volta con l'altare

e sopra la fiamma ardente divenivano l'immagine stessa della divinità che vi dimorava.

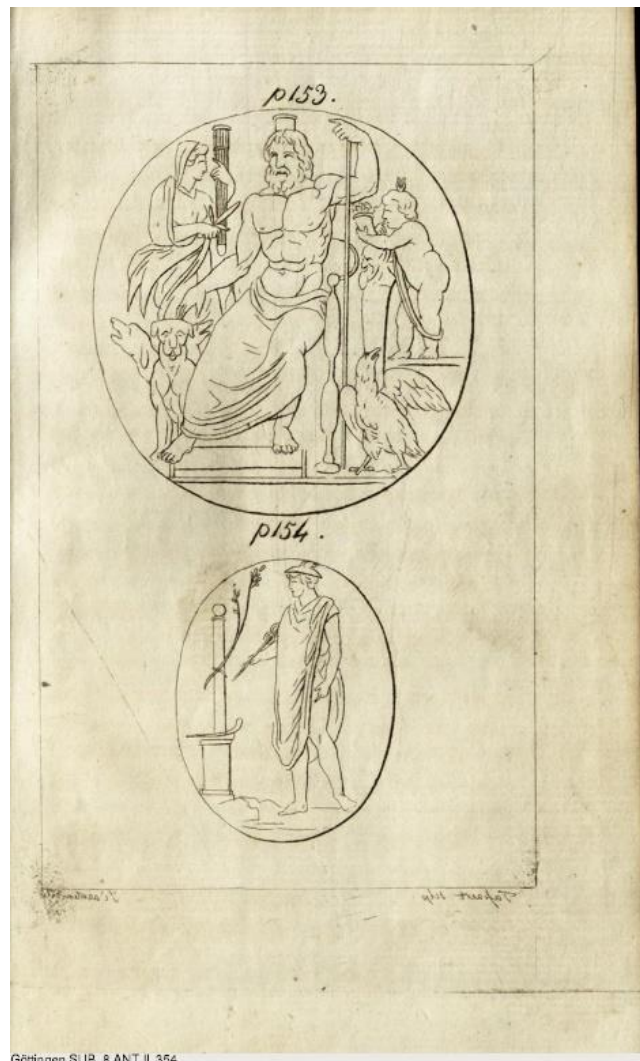
Questo antichissimo ufficio divino si legava anche alla bella vita domestica degli antichi: si ringraziava Vesta per ogni effetto benefico del fuoco destinato al sostentamento e al nutrimento. Fu lei a insegnare agli uomini a prepararsi il cibo nutriente sul sacro focolare.

Agli uomini Vesta insegnò anche a costruirsi le case; e così come il Tutto stesso era il suo tempio, così anche l'ambiente protettivo dell'uomo era opera benefica, per la quale i mortali le erano grati; poiché la soglia di ogni casa e il vestibolo le erano sacri.

Era presso gli antichi un sentimento di pura gratitudine tramite cui con qualche simbolo distintivo riconoscevano in modo specifico ogni singolo beneficio della natura; fu una bella idea tornare a curarsi, per così dire, della sacra fiamma che, benefica, è utile all'uomo, e consacrare al suo perenne servizio vergini pure facendone le sacerdotesse più sacre.

Per il fuoco che ovunque serve agli uomini ci fu anche un luogo in cui, mai degradato con l'uso dalle umane necessità, ardeva di per sé e attirava su di sé il timore reverenziale dei mortali.

Quando l'arte degli antichi osò raffigurare Vesta, la dea misteriosa recava in mano una fiaccola; ma il casto velo avvolgeva la sua figura. Sulla tavola di rame qui riportata si trova una raffigurazione di Vesta da un'antica pietra intagliata della Dattilioteca lippertiana che però è talmente composita ed enigmatica da mostrare chiaramente come l'artista abbia voluto prediligere il misterioso nella connotazione concettuale di questa divinità.



Plutone o Giove stigio, detto anche Giove serapio, siede su un trono e, tenendo lo scettro nella mano sinistra, appoggia la destra su una figura animale alata³². Alla sua sinistra sta Arpocrate, il dio del silenzio, con il dito sulla bocca, e alla sua destra Vesta velata con la fiaccola in mano. Arpocrate sorregge anche un corno dell'abbondanza. Tutti simboli del profondo, del nascosto, del misterioso nel [più] intimo della natura da cui si riversa ininterrottamente vita e pienezza.

Pensando alla raffigurazione di Vesta con la fiaccola ci si immagina una Vesta più antica, identica alla terra, la quale fra i suoi tanti nomi annovera anche questo.

³² L'illustrazione mostra in realtà la mano destra appoggiata sul cane a tre teste.

Tuttavia le figure divine della vecchia e della nuova generazione fra loro simili si confondono l'una con l'altra nei miti degli antichi; e poiché la terra non appare come una delle vecchie divinità fra i nuovi dèi regnanti, allora sembra che essa sia, come Elio in Apollo, per così dire ringiovanita in Vesta e che in lei partecipi al consiglio degli dèi celesti.

Sulla stessa tavola di rame si trova anche, da una bella pietra antica intarsiata, una raffigurazione di Mercurio, il quale, come dio delle strade, tocca col bastone l'altare su cui si trova un'antica insegna stradale. Sopra l'altare è appoggiato un bastone che mostra come i viandanti, a viaggio compiuto, dedicassero i loro bastoni a Mercurio. A indicare la sicurezza delle strade il ramo d'olivo, simbolo di pace, avvolge il pilastro con l'insegna. Mercurio ha in testa il cappello alato e indossa un mantello corto.

Mercurio e Vesta erano entrambi esseri benevoli che insegnavano agli uomini, e il canto di lode li onora entrambi. Vesta ha la sua sede e il suo culto antico in tutte le case e i palazzi degli dèi e degli uomini; a ogni banchetto viene offerto con profondo rispetto del vino dolce alla prima e all'ultima Vesta.

Il figlio di Giove e di Maia, l'araldo degli dèi con la verga aurea, colui che elargisce molti beni, abita con Vesta le case dei mortali e l'uno è caro all'altra, poiché tutti e due insegnano le arti utili in perfetta armonia.

Mercurio

In questa lieve figura divina la fantasia degli antichi avvolse i concetti di pronto ingegno, astuzia e accortezza, che si mostravano nell'arte dell'inganno come nello scherzo di un furto, di cui rideva il derubato stesso, scoperta l'audace arguzia³³.

Arguzia e astuzia vanno qui di pari passo con la potenza della divinità e l'immortalità; perché, nelle forme di rappresentazione degli antichi, tutto ciò che

³³ Cfr. per questo aspetto di Mercurio quanto si legge in ORAZIO, *Odi*, I, 10.

scaturiva dal multiforme impulso creativo della natura era sacro e, ancorché dannoso, conteneva comunque in sé la materia del bello e dell'utile.

La fantasia non pone limiti alle sue figure divine, fa agire in ognuna l'impulso dominante innato nella sua più ampia estensione e di buon grado lo conduce fino alla soglia del nocivo; proprio perché in questi miti le grandi masse di luce e ombra e i terribili opposti nella natura, che altrimenti l'occhio percepisce solo frammentati e isolati, si addensano, e perché ogni figura divina riassume per così dire in sé l'essenza stessa delle cose, osservate da qualche punto di vista superiore.

A tal riguardo il mito di Mercurio è uno fra i più belli ed eterogenei. Egli è l'agile messaggero degli dèi, il dio dell'eloquenza, il dio delle strade; in lui ringiovanisce la celere parola alata che si ripete sulle sue labbra quand'egli riferisce gli ordini degli dèi.

Per questo il suo archetipo sublime è anche l'eloquenza stessa che, come un soffio d'aria delicatissimo, deve per così dire insinuarsi nel potente contesto delle cose per sostituire con il pensiero e l'intelligenza ciò che la sua efficacia perde in potenza.

Alla fantasia degli antichi piacque anche mettere le ali alla parola, poiché la si percepisce solo se accompagnata dal celere soffio; e se il suono non raggiungeva le labbra, la sua bella espressione era: alla parola son mancate le ali.

Veniva consacrata a Mercurio la lingua degli animali offerti in sacrificio; si offrivano latte e miele al dio della soave conversazione fluente. Secondo una rappresentazione del mito, dalla sua bocca calava giù dal cielo una catena aurea fino all'orecchio attento dei mortali che il dolce suono delle sue labbra guidava con magia potente.

Irresistibile è la sua potenza nell'appianare il dissidio, nel conciliare i litiganti e nell'armonizzare ciò che è stonato. Appena strappato al grembo della madre, divise con la sua verga aurea due serpenti adirati in lite fra loro – e questi, improvvisamente dimentichi del loro furore, in dolci volute si avvolgevano entrambi intorno al bastone fino alla punta, dove le loro teste si incontrano in eterna armonia.

Per indicare la riconciliazione e la pace, così come l'unione armonica del contrastante e dell'opposto, non esiste simbolo più bello di questa verga avvolta dai serpenti che, in mano al messaggero degli dèi, è l'araldo della sua potenza.

Niente è più affascinante della forza divina in rapido sviluppo descritta nei miti degli antichi, la quale, per così dire, esisteva già da molto prima e ora, rinata con aspetto ringiovanito dal grembo materno, non per molto ancora contiene in fasce e nella culla la pienezza del proprio essere avvertita dentro di sé.

Mentre Giunone dormiva, in un amplesso clandestino con la graziosa Maia Giove aveva generato Mercurio in una grotta ombrosa. E sopraggiunto il tempo del parto, nacque all'aurora il fanciullo divino, a mezzogiorno suonava già il liuto da lui ideato e a sera trafugava i buoi di Apollo.

Ideò il liuto, poiché a mezzogiorno sgattaiolò fuori dalla culla e, mentre varcava la soglia, gli venne incontro una tartaruga il cui guscio gli sembrò subito uno strumento adatto a far risuonare delle corde tese sopra di esso.

«Se tu morissi» diss'egli alla tartaruga, «ah, come canteresti.» E non appena l'ebbe uccisa e la corazza fu vuota, vi tese sopra sette corde sinfoniche intrecciate le une con le altre e le pizzicò con la bacchetta che ne traeva suoni, provando ogni singola nota che riecheggiava forte all'interno della bombatura. – A quel punto neppure lui poté resistere al desiderio di cantare e cantò, pizzicando il liuto, ciò che solo l'occhio vedeva, i treppiedi e i calici in casa della madre; ma cantò anche, e con maggiore slancio, l'accoppiamento di Giove con la graziosa Maia come origine della propria divinità³⁴.

Quando a sera il sole si immerse nell'oceano, egli era già sui monti della Pieria, ove pascolano le mandrie degli dèi immortali. Rubò cinquanta buoi di Apollo e li condusse con qualche astuzia per monti e valli, così che nessuno rinvenisse traccia del furto, non fosse stato per un vecchio che vangava nel campo, il quale, vedendo passare il fanciullo con i buoi, lo rivelò ad Apollo.

³⁴ Cfr. *Inno omerico a Hermes*, IV, 1-67.

Dopo aver abbattuto sul fiume Alfeo due di quei buoi ed esserseli offerti in sacrificio, rispense il fuoco, sotterrò le ceneri nella sabbia e gettò nell'Alfeo che gli scorreva davanti le scarpe di viandanti inesperti con cui aveva cercato di cancellare le orme, cosicché anche qui non se ne trovasse più traccia.

Fece tutto questo di notte, al chiaro di luna.

Quando si fece giorno, senza farsi sentire sgattaiolò di nuovo in casa della madre e si mise nella culla, in fasce, tenendo con la sinistra il liuto, suo giocattolo preferito.

E non appena Apollo arrivò adirato per il furto dei buoi, il ladro si mise il liuto sotto braccio, come se stesse facendo un dolce sonnellino nella culla. Apollo minacciò di scagliarlo nel Tartaro, se non gli avesse subito rivelato il luogo dov'erano i buoi sottratti.

Allora il fanciullo astuto rispose con gli occhi socchiusi: «Figlio di Latona, con che tono crudele ti rivolgi a un fanciullino appena nato, al quale interessa tutt'altro che portar via dei buoi; il quale brama il dolce sonno e il seno della madre e i cui piedi son fin troppo teneri e delicati per poter calpestare il ruvido sentiero. Tuttavia, giuro sulla testa di mio padre Giove che non sono stato io a rubare i buoi, né so chi è il colpevole».

E non appena entrambi si presentarono al cospetto del padre degli dèi sull'Olimpo per appianare la loro lite, Apollo per primo formula la sua accusa riguardo al furto dei buoi. Mercurio, però, era lì in fasce a confutare l'accusa proprio in virtù della sua tenera età.

«Ho forse» disse a Giove, «l'aspetto di un uomo forte, in grado di trafugare dei buoi? Di sicuro, mio progenitore, sentirai da me la verità: dormivo beatamente e non ho varcato la soglia di casa nostra; sai bene anche tu che non ho colpa; ma voglio anche giurarlo solennemente e ripagare costui delle crudeli parole che mi ha rivolto a suo tempo; ma tu stai della parte del più giovane!»

Così parlò Mercurio, con gli occhi socchiusi, e Giove sorrise del fanciullo che aveva saputo negare il furto con tanta eleganza e astuzia.

Al tempo stesso ordinò a Mercurio di rivelare il luogo in cui erano nascosti i buoi. Quando questi ubbidì al comando di Giove, anche Apollo si riconciliò con lui, e il liuto ideato da Mercurio divenne pegno dell'avvenuta riconciliazione.

Quando infatti il dio delle armonie restò completamente affascinato dal suono soave, atto a suscitare amore e gioia e sopore, si affezionò anche all'abile ideatore e disse: «Questa invenzione vale tutti e cinquanta i buoi rubati!». Allora Mercurio gli regalò il liuto e Apollo fu felicissimo di possedere quel tesoro prezioso; ma per assicurarselo interamente chiese a Mercurio di giurargli anche sullo Stige che non avrebbe mai tentato di sottrarre il liuto dal suono soave al suo attuale proprietario.

Apollo regalò poi a Mercurio la verga aurea che appiana ogni dissidio; e ora i due amici tornarono sull'Olimpo mano nella mano; fu l'arte a stringere un bel legame fra i due, e Giove si rallegrò della loro concordia.

Mercurio diviene ora il messaggero degli dèi; è il potere agile, colui che svelto si muove fra le supreme figure divine, le quali per così dire consolidate nella loro maestà inviano a terra dal cielo il celere pensiero ingegnoso, e quando questo ritorna, lo accolgono nel loro sommo consiglio.

Mercurio insegnò agli uomini anche l'arte della lotta e dell'agilità che supera la forza. Tutto ciò tramite cui il pensiero soave, insinuandosi nelle fughe più nascoste delle cose, impara a governare le potenti connessioni è opera del sottile nunzio divino.

È sceso dalla sommità dell'Olimpo nel regno di Plutone. Con la sua verga guida le anime dei defunti nel desolato mondo delle ombre, nell'oscura dimora dei morti; risale poi sull'Olimpo, dove regnano eterno splendore e chiarezza.

La Terra

Sebbene la Terra, che da sé generò la volta celeste di Urano e con lui si sposò, arretri fra le antichissime manifestazioni superiori alla creazione e alla forma, cui ancora

la fantasia non aderisce, l'arte figurativa ha tentato di connotare questa figura divina con una rappresentazione allegorica.

Così sulla tavola di rame qui acclusa, da un'antica pietra intagliata, è raffigurata la Terra che tutto nutre, seduta a terra in posizione rilassata che abbraccia con il braccio destro il tronco di un albero i cui rami si distendono al di sopra della sua testa. Accanto a lei vi è un corno dell'abbondanza, con la mano sinistra tocca la sfera del cielo che riposa al suo fianco, in piedi davanti a lei è la dea della vittoria e, sotto le spoglie di due fanciulline con dei calici in mano, le stagioni che si avvicinando offrono i loro doni alla madre che li benedice.

Della dea Cibele, con il nome della quale si venerava Rea, figlia della Terra e sposa di Saturno, come la Grande Madre o la madre di tutti gli dèi, si trova sempre sulla stessa tavola una raffigurazione da un'antica pietra intagliata della collezione Stosch, dove la dea potente è rappresentata in groppa a un leone, la stella lucente alla sua destra, alla sua sinistra la falce della luna, mentre tiene il cembalo accanto alla testa e per così dire ne ascolta il clangore.



Göttingen SUB, 8 ANT II, 354

Cibele

In questa figura divina straniera, di origine frigia, ringiovanì il mito di Rea che, avendo partorito Giove, al suo posto fece ingoiare a Saturno una pietra avvolta in fasce e di nascosto fece crescere il fanciullo divino sull'isola di Creta, circondato dal clangore selvaggio prodotto dai Coribanti con le loro armi affinché Saturno non sentisse la voce del bambino che piangeva.

A questa antica saga si riallacciarono i concetti poietici di nascita e creazione. Fu la madre di tutte le cose che seppe ingannare la supremazia distruttiva, salvando

dalla morte la delicata creatura e prendendosene gran cura di nascosto, così come fa la natura feconda con il tenero seme, proteggendolo nel grembo della terra da vento e tempeste.

Così l'archetipo di Cibele fu la somma forza procreativa che doma tutte le nature, ammansisce il leone, feconda il grembo della terra. La si immaginò come la dominatrice degli elementi, l'inizio di tutti i tempi, la suprema dea del cielo, la regina dell'Oltretomba e persino l'archetipo di ogni divinità che per la forza creativa e generatrice in lei perennemente dominante viene raffigurata con sembianze femminili.

Ma nonostante questa dea venisse raffigurata su un carro tirato da leoni e con il capo turrato, simboli questi della sua potenza che tutto doma e al tempo stesso del suo dominio sul globo disseminato di città, tale raffigurazione era per così dire solo un rivestimento esterno del suo inafferrabile essere privo di forma che, proprio in quanto informe, ci si immaginava venerabilissimo.

Nel tempio della Grande Madre a Pessinunte c'era una piccola pietra aguzza e irregolare di color grigio scuro, a cui l'idea di figura e forma aderiva pochissimo, che indicava la venerata madre delle cose.

Era lo stesso concetto di questo sommo essere di cui si ammantavano anche le sembianze dell'egizia Iside, sul cui tempio stava scritto: «Io sono tutto ciò che è, che è stato e che sarà, e nessun mortale mai sollevò il mio velo».

Tanto era venerata questa grande divinità, tanto spregevoli erano in massima parte i suoi sacerdoti, i quali, avvicinati a lei fin troppo, furono colpiti dalla sua crudele vendetta. – I sacerdoti di Cibele si autoevirarono in preda al furore fanatico, flagellandosi e lacerandosi. Corsero in giro con entusiasmo selvaggio, i capelli al vento, mandando la testa avanti e indietro, a destra e a sinistra. La dea veneranda vide per così dire trionfanti al suo seguito quel gruppo di smidollati evirati.

Fu la pienezza di vita più rigogliosa, eccessiva, esondante e degenerante in spaventoso furore che ovunque accompagnasse il corteo della grande generatrice, della potente domatrice di leoni.

La Grande Madre stessa, tuttavia, fu sempre venerata. La furia dei suoi sacerdoti non danneggiò la divinità, e il concetto di lei mantenne, a dispetto di ogni abuso della sua maestà, la propria originaria sublimità, venerandosi in lei con quel nome nient'altro che Madre Natura stessa che tutto crea, tutto feconda e tutto anima.

Bacco

Seppur nati da madri mortali, Bacco ed Ercole vanno ad aggiungersi al coro degli dèi celesti. Bacco è però figura divina superiore; tutta la pienezza del suo essere si manifesta in lui sin dall'inizio, egli risiede immediatamente fra gli dèi celesti, Ercole, invece, deve prima aprirsi la strada con invincibile eroismo.

Anche nei miti degli antichi, di conseguenza, Ercole appare solo fra gli eroi simili agli dèi, mentre Bacco si iscrive subito nel coro degli dèi.

Il sommo archetipo di Bacco era l'intima, traboccante vitalità della natura con cui essa dal calice spumeggiante versa all'iniziato piacere sfrenato e dolce ebbrezza. Il servizio di Bacco, così come il servizio di Cerere, era quindi misterioso; entrambe le divinità, infatti, sono simbolo della natura generosa nel suo complesso, che nessun mortale abbraccia con lo sguardo e la cui sacralità nessuno profana impunemente.

Il mito stesso della nascita di Bacco è altamente significativo. Giunone, nella sua gelosia, induce Semele a concepire il folle desiderio di cingere nell'amplesso con Giove anche la sua divinità; dopo aver strappato a Giove il giuramento solenne di esaudire la sua richiesta, pretende che le si manifesti nelle sue vere sembianze divine. Giove le si accosta con la sua folgore, ma lei, colpita dal fulmine, cade vittima della temerarietà del proprio desiderio.

Il dio del tuono strappa il piccolo Bacco dal grembo della madre e lo nasconde nel proprio fianco fino al momento della nascita. – Viene distrutto il mortale prima che l'immortale erompa. – L'umanità non sopporta lo splendore della divinità e viene annientata dalla sua tremenda maestà. –

Mercurio portò poi il piccolo Bacco dalle ninfe che dovevano crescerlo, e le isole e le nazioni si contendono il merito di aver preservato in grembo la divinità benigna che ha insegnato agli uomini la coltivazione della vite.

I miti ritraggono Bacco fanciullo, il quale barcollante nel dolce dormiveglia ancora non comprende la totale pienezza del suo essere e sembra timoroso di fronte alle offese degli uomini, fin quando all'improvviso non si manifesta con eventi mirabili la sua immane potenza.

Licurgo, re della Tracia, perseguì le Baccanti sul monte Nisa e le ferì con la sua scure. Per la paura Bacco stesso si gettò in mare, dove Teti, che in passato aveva nascosto presso di sé anche Vulcano scagliato giù dal cielo da Giove, lo accolse fra le braccia. Per il suo crimine Licurgo venne tuttavia punito dagli dèi con la cecità, e non visse tanto più a lungo, poiché invisibile agli dèi immortali.

Quando dei pirati decisero di rapire Bacco e legarlo, credendolo figlio di un re e sperando in un lauto riscatto, i lacci intorno al fanciullo sorridente si sciolsero da sé; ma poiché i pirati non riconobbero neppure allora la sua divinità, prima una scia profumata di vino si riversò su tutta la nave; poi, d'un tratto, una vite con su appesi grossi grappoli d'uva si estese fino alla vela più alta; e intorno all'albero maestro si avvolse l'edera scura, e tutti i remi erano adorni di pampini.

Sul ponte della nave comparve però un leone che si guardò intorno con rabbiosa aria di minaccia. Allora gli empì furono presi da paura e orribile sgomento; non avevano più via di scampo; dalla nave si gettarono in mare, dove subito delfini guizzanti, divennero testimoni del potere della divinità onnipotente.

Penteo, re di Tebe, anche lui come Bacco nipote di Cadmo, opponendosi sprezzante al culto della nuova divinità alla quale il popolo tutto consacrava altari, fu costretto, alla stregua degli empì sulla nave, a provare la tremenda potenza del dio del vino.

Il dio apparve a lui stesso con l'aspetto di un giovinetto del corteo di Bacco e lo ammonì raccontandogli della sorte toccata agli uomini empì che avevano rapito e legato sulla nave il potente viticoltore.

Penteo, ancora più acceso d'ira, fece gettare in prigione il presunto giovinetto e fece portare gli attrezzi crudeli per il suo martirio e la sua esecuzione.

Improvvisamente la prigione crollò, il dio si liberò dalle catene, e Penteo, che folle d'ira perseguitava le sacerdotesse di Bacco sul monte Citerone, venne fatto a pezzi dalla propria madre e dalle proprie sorelle, che in preda alla furia estatica credettero di ravvisare in lui un leone e ne portarono la testa in trionfo.

Il corteo di Bacco in India è un mito bello e sublime. Con un esercito di uomini e donne che incedevano con euforico fragore, egli estendeva le sue benefiche conquiste fino al Gange. Insegnò ai popoli sconfitti il sommo piacere della vita, la coltivazione della vite e le leggi.

Nella sua figura divina i mortali veneravano il culmine del piacere orgiastico, iscritto nella natura umana, in quanto entità somma a sé stante che, sotto le sembianze del fanciullo eternamente in fiore, doma i leoni e le tigri che tirano il suo carro e, nella dolce ebbrezza divina, al suono di flauti e tamburi fa il suo ingresso trionfale percorrendo dall'alba al tramonto le terre di tutte le nazioni.

In tre anni Bacco compì il suo vittorioso percorso allietando tutti i popoli della terra, nel cui ricordo poi, sempre a distanza di tre anni l'una dall'altra, venivano celebrate le feste nelle quali riecheggiava dai monti la gioia sfrenata che aveva accompagnato il corteo di Bacco.

Le sacerdotesse di Bacco, errando per i monti con le chiome sconvolte, riempivano l'aria del frastuono dei loro tamburi e delle loro grida selvagge: «Evoe Bacco!».

Il tirso minaccioso in mano loro, da cui sventolavano bende colorate mentre sotto la pigna di abete rosso si celava la punta micidiale, indica la bella campagna militare dove il tremendo e il bellicoso origliavano nascosti tra canti e suono di flauti.

Queste ferventi sacerdotesse di Bacco, chiamate anche Baccanti, sono un oggetto sublime della poesia. Una Baccante è per così dire superiore all'umanità. Essendo ricolma della potenza divina, i limiti dell'umanità le vanno troppo stretti.

Un poeta dell'antichità descrive così l'invasata che sulla vetta del monte scalato senza esserne consapevole, destata all'improvviso dal sonno, vede disteso innanzi a sé l'Evros e tutta la Tracia ricoperta di neve. «Dolce è il pericolo» esclama il poeta, «di seguire il dio che ha coronato le tempie con foglie verdeggianti.»

Proprio questo affannarsi con tutte le forze, questo tendere verso il terribile fervore sfrenato rende così bella tale immagine.

Nel corteggio di Bacco anche i vecchi vengono ritratti inebriati dal piacere della vita e barcollanti. Il vecchio Sileno dalla testa pesante cavalca il suo asino sorretto da Satiri e Fauni e nel quadro giovanile crea il contrasto più affascinante.

Nonostante questa sua risibilità Sileno è stato rappresentato nei miti degli antichi come un grande essere. A lui viene tributata una profonda conoscenza delle cose divine, e persino la sua ebbrezza venne interpretata in chiave simbolica come indicativa del grande delirio a cui lo portava la riflessione sulle cose più sublimi. Insieme al saggio Chirone fu anche precettore del giovane Bacco.

Un giorno due pastorelli legano Sileno ubriaco e addormentato – perché un dio legato nel sonno da dei mortali deve slegarsi esaudendo una richiesta; con il succo dei chicchi d'uva la ninfa, astutamente, dipinge di rosso la tempia dell'ubriaco, così che quando poi Sileno si risveglia i pastori non pretendono nient'altro che un canto come riscatto.

Ed ecco che risuona la profonda saggezza dalle labbra inumidite dalla bevanda nettarina della dolce uva. Egli canta la nascita delle cose e il loro mirabile mutamento. I pastori ascoltano deliziati quel canto e lo giudicano degno del loro più grande desiderio.

Anche questo bel mito mostra come gli antichi sapessero ammantare di dignità persino il comico, trovando un punto d'incontro fra lo scherzo divertente e la sommità celeste, cosa che forse noi abbiamo perso. – Sileno aveva il proprio tempio a Elis, in Grecia, dove gli si tributavano onori divini.

Il fauno dal sorrisetto scaltro e il satiro che deride con malizia fanno parte del corteggio di Bacco in cui confluiva tutto ciò che nella furbizia giovanile e nella lieta

spensieratezza era superiore per più nobile natura alle preoccupazioni e ai doveri dei mortali e in nessun grado di moderazione era limitato dai bisogni umani.

Perché nel sommo simbolo che designa in sé per sé l'euforico godimento della vita, il quale, tramandandosi e diffondendosi per tutta la terra, non conosce confini, anche la rappresentazione del più grande piacere doveva, nel mito, amalgamarsi tutto ciò che, se fosse vero, distruggerebbe l'umanità.

Perché certamente è l'onnipotenza del piacere che sovrasta l'uomo in modo tremendo e che, tanto è benefica, tanto minaccia di portare rovina.

Proprio il poeta dell'antichità che con grande trasporto canta le lodi di Bacco esorta dunque i bevitori ad astenersi dalla sanguinosa lite, ammonendo con l'esempio dello scontro fra Centauri e Lapiti che, riscaldati dal vino e dimentichi del banchetto conviviale, in preda a una selvaggia brama omicida si aggrediscono in un folle tumulto finché il terreno non appare ricoperto di cadaveri.

Pur nel pericolo imminente, ci si dedicò intensamente ai piaceri della vita e persino la gioia sfrenata venne messa in conto dagli antichi, senza escluderla dalle feste degli dèi. La vita era un albero succulento che liberamente faceva spuntare rami e ramoscelli e che nemmeno le sue rigogliose escrescenze deturpavano.

Le passioni furono accese fino alla fiamma più lucente e tuttavia, tutte ugualmente potenti, si mantennero il maggior tempo possibile in perfetto equilibrio. Gloria, trionfi, canti di giubilo e intensi piaceri della vita si succedevano ininterrottamente: con questa dolce alternanza l'animo si manteneva sempre aperto e libero; non era permesso che si nascondessero desideri e pensieri segreti sotto una maschera di falsa modestia e umiltà.

Qualora si volesse immaginare un Bacchanale senza eccessi, ecco che questo cesserebbe di essere oggetto dell'arte; perché proprio il furore, il barcollare, il brandire il tirso, la vertigine, la spavalderia sono il bello di questi esseri lieti che esistevano solo nell'immaginazione e che, rappresentati nelle feste degli antichi in una sorta di spettacolo, scacciavano la cupa serietà.

Sui sarcofagi di marmo degli antichi si trovano spesso raffigurati dei Bacchanali. Per sposare anche qui la serietà con l'allegro sorriso, il lutto con la

letizia, è stato scelto proprio il punto in cui, al culmine del piacere, morte e vita si sfiorano. Poiché il piacere sommo confina col tragico, esso minaccia rovina e declino; ciò che con ardore giovanile anima il genere umano è anche ciò che lo sotterra e lo distrugge.

Ma poiché si designa con l'euforico furore bacchico la più intensa pienezza del piacere, così un Baccanale contenuto non è un Baccanale, allo stesso modo in cui una Giunone mite non è Giunone, un Mercurio onesto non è Mercurio, un Giove sobrio e freddo non è Giove e una Venere fedele a Vulcano non è Venere.

Nella figura divina dell'eterno giovane Bacco ringiovanirono anche, come per il resto degli dèi, le apparizioni a lui somiglianti, analoghe a quelle che il mondo preistorico aveva avvolto in oscure saghe.

Nonostante ciò ci fu poi un Bacco indiano o egizio che veniva rappresentato con la barba e la cui raffigurazione si trova non di rado fra i monumenti antichi. – I corni aurei sulla testa di Bacco, che l'arte figurativa dei Greci nascondeva o lasciava solo intravedere, a loro volta conferiscono a questo mito proprio l'impronta dell'antichità remota, dove il corno rimanda ai più sublimi concetti di innata potenza divina benefica e di forza indomita.

Fra gli animali la pantera maculata è consacrata a Bacco; è la ferocia, la crudeltà stessa che tramite lui viene domata e si prostra ai suoi piedi.

L'edera sempreverde, il serpente che ringiovanisce cambiando pelle sono straordinari simboli della gioventù che mai avvizzisce, in cui la figura divina di Bacco assomiglia ad Apollo, solo che l'arte figurativa degli antichi ritrae un Bacco più tenero e femminile, dai fianchi più pronunciati.

Sulla tavola di rame qui riportata si trova una raffigurazione di Bacco da una bella pietra antica intagliata della Dattilioteca lippertiana; Bacco è seduto su un carro tirato da due pantere; sul dorso delle pantere vi sono dei cupidi, uno dei quali suona il flauto³⁵. La crudeltà e la ferocia si piegano alla maestà della dolcezza e della letizia.

³⁵ Nell'illustrazione a cui si rinvia nel testo non si scorge in realtà alcun flauto.



Sulla stessa tavola si trova raffigurato anche Sileno da un'antica pietra intagliata, nella mano destra una roncola, con la sinistra si appoggia a una lira. Un bel simbolo della sublime vertigine che trabocca in canti armonici.

I luoghi sacri degli dèi fra gli uomini

La fantasia degli antichi fece sì che i loro miti, librandosi sul reale, calassero sulla terra dal cielo, poco a poco. Essa consacrò i luoghi dove secondo la leggenda preistorica apparve all'inizio, in splendente candore, la tenera divinità appena nata, o dove una terra oppure un'isola fu tanto felice di accudire in grembo un fanciullo divino.

Consacrò anche i siti in cui la divinità manifestava con oracoli la vicinanza della sua presenza; e, secondo l'antica leggenda, ciascuno di questi luoghi, eletto a propria dimora da una qualche divinità, assunse nel linguaggio dei poeti un bel nome a cui si riallacciava il concetto della divinità stessa, venerata in quel posto sotto sembianze notevoli.

Ebbene, l'immaginazione trovò tanti punti di ristoro su cui posarsi quanti erano i templi che gli uomini dedicarono agli dèi troneggianti sulle nuvole, i quali spesso scendevano presso di loro, intromettendosi con affettuosa cura nelle loro umilissime vicende.

Creta

Su quest'isola si posò per primo, avvolto in un'aura di mistero, il mito audace che, sul monte Ida, fece emettere vagiti al sommo Giove infante e gli fece bramare dolce nutrimento e cure.

Il fanciullo divino venne allevato in un antro del monte Ditte, dove, secondo una graziosa leggenda, vennero attratte col frastuono prodotto dai Coribanti le api che nutrirono col miele Giove, al quale anche le colombe, attraversando il mare, portarono ambrosia nel becco, mentre la capra Amaltea lo allattava con il suo latte.

Dal monte custode della sua infanzia Giove prese anche l'epiteto di Ideo. – Presso Troia c'era un monte chiamato anche Ida – il Gargaro ne era la cima più alta –; di lassù Giove, abbracciando con lo sguardo il campo di battaglia dei greci e dei troiani, con la tremenda bilancia dispensava agli eserciti in lotta quando vittoria quando morte.

Dodona

Nella selva dodonica in Epiro, chiamato in passato Caonia, dove secondo l'antica leggenda i primissimi abitanti della terra vivevano di ghiande, vi era un oracolo di Giove.

Questo era il più antico oracolo della Grecia³⁶. Da Tebe, in Egitto, secondo il mito antichissimo spiccarono il volo due colombe di Giove, di cui una si diresse in Libia, l'altra a Dodona, per riferire agli uomini i responsi di Giove. – Con la bella immagine della colomba parlante il mito antico rappresenta la sacerdotessa veggente che per prima giunse nella selva dell'Epiro e insegnò agli uomini distratti a prestare ascolto al lieve mormorio di una fonte che inumidiva le radici di una quercia e le cui mutevoli note davano un'interpretazione segreta del futuro.

In seguito vennero erette in questo punto due colonne; su di una poggiava un bacile di ferro, sull'altra la statua di un fanciullo con una verga di metallo che il vento poteva muovere e che, ogni qualvolta si alzava una lieve brezzolina, colpiva il bacile sonoro.

Dal rimbombo del bronzo, come prima dal mormorio della fonte, ecco che veniva profetizzato il futuro oscuro. Era nell'alto mutevole dell'aria tutt'intorno che, dal metallo sfiorato, ci si sforzava di cogliere il suo linguaggio segreto. Era la tacita natura circostante con cui l'uomo desiderava entrare in dialogo confidenziale per carpirle gli eventi futuri che in lei prendono forma.

L'interpretazione di un suono fortuito è l'inizio più spontaneo degli oracoli, poiché l'animo tende comunque ad attribuire al suono che l'orecchio percepisce i desideri del cuore, i quali ben risuonano da ogni rumore. Nessuna meraviglia, inoltre, che la brama di saper pressoché realizzato un qualunque desiderio venisse spesso e volentieri ingannata.

I sacerdoti facevano udire i loro oracoli persino dalle cavità degli alberi nella selva dodonica, cosa che ammantava di favola il mito secondo cui persino le querce sacre a Giove avrebbero parlato e svelato il futuro. Anche qui la fantasia sempre

³⁶ Cfr. ERODOTO, *Storie*, II, 52, 2.

operante cercò di animare l'inanimato. La divinità presente occupò l'intero boschetto a lei consacrato e ogni stormire di foglia acquistò significato.

*Delo*³⁷

Tremano le terre e le isole sulle quali Latona vuole partorire il lungi-operante Apollo; nessuna isola illustre osa portare in grembo il dio. Fin quando, alla fine, Latona mette piede sulla spoglia e infeconda Delo, promettendole che sul suo terreno roccioso verrà costruito un tempio in cui tutti i popoli porteranno doni ed ecatombi, qualora essa accolga in grembo il dio lungi-operante.

Allora Delo restò in sospeso fra la gioia e il timore che il dio, pur rifulgendo il suo nome in eterno, appena vista la luce del sole la disprezzasse a causa del terreno aspro e, adirato, la sprofondasse negli abissi del mare. Con il giuramento inviolabile degli dèi Latona dovette giurare all'isola preoccupata che su di essa si sarebbe costruito il primo tempio di Apollo e che sul suo altare avrebbe divampato incessantemente la fiamma sacrificale.

Ed ecco che Delo si rallegrò moltissimo che il dio lungi-operante l'avesse scelta come sua culla. Poiché adesso affluirono all'isola infeconda ricchezze da tutte le parti, e le fanciulle di Delo intonarono un inno in cui tutti i popoli credettero di risentire le loro parole e i loro suoni, tanto era armoniosa la melodia del canto.

La fortunata Delo unì il suo nome al nome del dio. Dal monte roccioso Cinto, a Delo, dove il dio si recava spesso con il suo arco d'argento, prese il nome di Cinzio, da Delo stessa quello di Apollo Delio.

Delfi

Alle pendici del Parnaso esisteva fin da tempi antichissimi una cavità nella terra da cui si levava un vapore inebriante che induceva a una sorta di vaneggiamento coloro che si accostavano alla voragine, dove talvolta, come nell'ebbrezza dell'entusiasmo, privi di consapevolezza, parlavano di cose alte, ricollegando tra

³⁷ Cfr. per l'intera descrizione l'*Inno omerico ad Apollo*, III, *passim*.

loro concetti distanti ed esprimendosi in una sorta di oscuro linguaggio poetico che, come il mormorio del ruscello o il suono del bronzo dodonico, si prestava alle più varie interpretazioni.

In tempi antichissimi era la terra stessa che proprio da qui trasmetteva i suoi responsi oracolari. Ai tempi di Deucalione era Temi, figlia del cielo e della terra, che qui rivelava ai mortali il futuro oscuro e l'esito del destino.

Apollo uccise il drago Pitone, guardiano del santuario, impossessandosi lui stesso del luogo dove, da allora in poi, tramite la sacerdotessa invasata che dal drago ucciso prese il nome di Pizia, manifestò la sua divinità in oracoli.

Allorquando Apollo volle fondare qui il suo santuario, scorse in lontananza un mercantile a vela proveniente da Creta; di colpo si tuffò in mare, e nelle fattezze di un delfino mostruoso balzò sulla nave dei cretesi, costringendola ad approdare, percorso tutto il tratto costiero fino a Pilo, dov'era diretta, nel porto di Crisa; qui, rivelatosi improvvisamente agli uomini nel suo maestoso aspetto giovanile, annunciò loro che non avrebbero più fatto ritorno in patria e che sarebbero diventati sacerdoti del suo tempio.

E i cretesi seguirono con canti di giubilo il dio condottiero fino al suo santuario alle pendici rocciose del Parnaso. Ma quando scorsero la zona arida, supplicarono Apollo affinché li soccorresse nella miseria e nella necessità; questi li guardò sorridendo e disse: «Uomini stolti, che state in angoscia per voi stessi e adducete affanni, udite quanto mi accingo a dire con facili parole: tenga ciascuno di voi nella mano destra il coltello sacrificale e immoli incessantemente vittime che ovunque affluiranno da tutte le terre».

Ecco che venne edificata Delfi vicino al tempio di Apollo, e i suoi abitanti divennero ricchi e felici, come aveva vaticinato il dio infallibile. —

Sulla caverna fumante poggiava il tripode aureo, su cui prendeva posto la Pizia dopo aver digiunato tre giorni, bevuto il succo delle foglie di lauro e aver fatto il bagno nella fonte Castalia.

Poi veniva condotta con la forza dai sacerdoti nel santuario. — Non appena si sedeva sul tripode e il vapore inebriante che saliva cominciava ad agire, le si

drizzavano i capelli, lo sguardo si faceva truce, la bocca iniziava a schiumare, tutto il corpo era in preda al tremore.

Si affannava con impeto per liberarsi e il suo ululato riecheggiava in tutto il tempio. Fin quando, poco a poco, le affioravano sulle labbra suoni frammentari della lingua, i quali, passibili di ogni interpretazione, venivano annotati dai sacerdoti e ridotti al passo misurato dei responsi oracolari – e intanto si conduceva la Pizia in deliquio nella sua cella, dove solo lentamente si riprendeva dallo spossamento.

La Pizia, per così dire ricolma della presenza del dio, cercava, combattiva e recalcitrante, di scrollarsi di dosso il suo giogo resistendo il più a lungo possibile alla sua potenza schiacciante, fin quando, finalmente sconfitta, non pronunciava le parole ispirate dal dio – cadendo a terra estenuata.

Quando la Pizia sedeva sul tripode era interamente circondata dai sacerdoti del santuario. Due sacerdotesse impedivano ai non consacrati di avvicinarsi. Il santuario stesso era interamente ricoperto di rami di lauro, e l'incenso acceso avvolgeva tutto in una nuvola come nel mistero dell'oscurità che nessuna curiosità empia osava esplorare.

E anche se uno avesse voluto sottrarre il velo, malvolentieri la brama dei mortali di ottenere realmente uno sguardo nel futuro si sarebbe lasciata togliere questa illusione; all'oracolo venivano infatti richiesti in massima parte desideri ardenti per il futuro, per la realizzazione dei quali si implorava l'assenso della divinità. E poi, l'illusione di tutta la scena in sé che avvolgeva il motto ambiguo era poeticamente bella.

Argo

Fra le città a lei care Giunone nomina proprio Argo per prima.

Nel sollecitare Giove affinché le conceda finalmente la distruzione di Troia a lei invisa, cerca di pattuire per così dire uno scambio.

«Ci sono tre città» dice, «fra tutte a me carissime: Argo, Sparta e Micene; te le cedo tuttavia volentieri, quando vuoi, se solo cadessero finalmente le mura di Troia!»³⁸

Il fato che su tutto impera lascia libero corso alla distruzione. Persino la somma volontà divina si piega ai suoi disegni, e non vi è niente di così caro e prezioso agli dèi che non ne divenga vittima [del fato] in prossimità della meta.

Ad Argo venivano celebrate le Heraia di Giunone, che ne portavano il nome greco Era, durante le quali la sacerdotessa di Giunone come in trionfo giungeva su un carro al tempio degli dèi, offrendo in sacrificio un'ecatombe di buoi bianchi.

La dea veniva venerata preferibilmente qui, nella sua sacerdotessa maggiore, al culto della quale si riallaccia il bel racconto di Cleobi e Bitone. Il loro timore filiale nei confronti della madre, una sacerdotessa di Argo, era così grande che, non essendo subito pronto il tiro dei buoi bianchi, essi stessi trainarono il carro della madre per quarantacinque stadi fino al tempio di Giunone dove, per la preghiera della madre che la dea desse loro la più auspicabile felicità, dopo un pasto gioviale si assopirono dolcemente e non si risvegliarono dal sonno.

Olimpia

Qui discese dal cielo sulla terra l'idea sublime del Giove olimpico attraverso l'arte figurativa di Fidia.

In questo capolavoro dell'arte confluì ogni espressione di maestà e dignità; si vedeva il dio al cui sorriso il cielo si rasserenava e che con un cenno delle sopracciglia e un segno del capo scuote l'imponente Olimpo³⁹.

La statua, di dimensioni colossali, era realizzata in oro e avorio; il dio teneva nella destra una Vittoria, nella sinistra lo scettro finemente lavorato, in cima al quale poggiava un'aquila. Sul mantello aureo erano raffigurate con sfarzoso splendore le diverse specie animali e floreali.

³⁸ Cfr. OMERO, *Iliade*, IV, 51-53.

³⁹ Cfr. *ivi*, I, 528-530.

Il trono del dio scintillava di oro e pietre preziose; sulla testa e ai piedi di Giove e sulle pareti del tempio erano rappresentati in un'opera sublime quasi tutti i miti degli antichi. La maestà di tutto il mondo divino circondava il trono e la statua di Giove che dal pavimento arrivava a sfiorare la volta del tempio.

A Olimpia, anche in onore di Giove, venivano celebrati ogni quattro anni i giochi olimpici. L'intervallo fra una celebrazione e l'altra di questi giochi si chiamava Olimpiade, e in tutta la Grecia ci si servì di questa cronologia olimpica, dal momento che i giochi olimpici attiravano su di sé l'attenzione generale e, fra tutto ciò cui poteva appigliarsi nel ricordo l'immaginazione, erano i più sfolgoranti.

Il tempio di Giove olimpico era circondato da un boschetto sacro in cui furono erette le statue dei vincitori ai giochi olimpici realizzate dai maestri più famosi. – L'umanità si univa intimamente alla divinità nel culto del proprio decoro.

Atene

Nella città prediletta della dea delle arti figurative lo spirito si elevò fino al massimo slancio del pensiero in cui l'umanità, rispecchiandosi nelle opere rappresentative dell'arte, divenne per così dire consapevole di sé, poiché altrimenti una generazione dopo l'altra avrebbe attraversato il breve scorcio di vita in sogno, in una sorta di greve stordimento, senza lasciar traccia di sé.

Le Panatenee, festeggiate qui in onore di Minerva, erano una bella festa in cui l'intera città si votava per così dire daccapo alla dea gareggiando nelle arti.

Come quella di Giove olimpico anche la statua della dea venne realizzata in oro e avorio nel suo tempio ad Atene. Opera di Fidia, anche in essa calava dal cielo sulla terra la maestà divina.

Cipro

Qui le onde portarono dolcemente a riva la dea dell'amore, quand'ella si levò dalla spuma del mare. Su quest'isola amena furono a lei dedicati intere città, boschetti, templi e altari.

La sua sede prediletta fu Pafo, dove, all'interno del suo tempio, si offrivano doni da tutte le parti e si facevano voti. Dalla venerazione con cui tutti i popoli rendevano qui omaggio alla dea della bellezza prese il nome di regina di Pafo. Da Amatunte e Idalio a Cipro portava i nomi poetici Idalia e Amatusia.

Cnido

A Cnido ci si recava in pellegrinaggio dalle terre più remote per venerare nella Venere di Prassitele la divinità che suscita amore in tutte le creature, la quale, resa visibile in forma umana dall'arte figurativa, si ergeva in un tempio aperto e lì, manifestandosi allo sguardo dei mortali, attirava su di sé l'ammirazione di tutti i popoli.

Citera

Su quest'isola si trovava il più antico tempio di Venere in Grecia. Il concetto della dea stessa fu così spesso associato al suo soggiorno a Citera che i due nomi divennero uno solo e nel linguaggio dei poeti la dea dell'amore è detta Citerea⁴⁰.

Lemno

Sull'isola di Lemno, dov'erano spesso terremoti e vulcani, e in Sicilia sull'Etna fumante, dove dal fuoco, vanamente in cerca di una via di fuga, rimbombava spesso un tuono sotterraneo, il mito fece risuonare negli antri della terra i potenti colpi di martello dei Ciclopi nell'officina di Vulcano.

L'isola di Lemno accolse anche in grembo il dio delle fiamme, allorquando Giove lo scagliò giù dal cielo come un fulmine. – Lemno restò sacra a Vulcano, poiché era di preferenza in questo luogo che la terra si legava al concetto della sua figura divina⁴¹.

⁴⁰ Cfr. ESIODO, *Teogonia*, 195-198.

⁴¹ Cfr. OMERO, *Iliade*, I, 590-594.

Efeso

Tutta l'Asia gareggiò per adornare il tempio di Diana di Efeso, nel quale si trovava la statua della dea con molti seni a indicare la natura che tutto nutre, immaginata sotto le spoglie di Diana, così come spesso si accoglieva il culto dei rimanenti in una figura divina il cui nome fosse divenuto un tempo dominante e se ne faceva una sorta di Pantheon.

Dalle terre più remote si fecero pellegrinaggi al tempio di Diana di Efeso, il quale, come una delle più solenni sedi divine e insieme per la sontuosità esteriore, opera di molti re, invitava i mortali al culto della divinità lì presente.

Tracia

La sede principale del culto del dio della guerra è la Tracia, dove l'arte poetica colloca in genere la ferocia, la crudeltà e la violenza. Così Diomede, di origine tracia e figlio di Marte, gettò gli stranieri di cui voleva impossessarsi alle sue cavalle, che li sbranarono e li divorarono. Praticò tale efferatezza fin tanto Ercole non lo uccise.

Di origine tracia e figlio di Marte fu anche Tereo, che tagliò la lingua a Filomela affinché non rivelasse l'empietà da lui commessa ai suoi danni.

Secondo i miti degli antichi dimorava in Tracia il tempestoso Borea, ragion per cui gli uomini che vivevano dall'altra parte si chiamavano Iperborei; le Baccanti, sotto il nome di Bistonidi, erravano qua e là sui monti della Tracia con i capelli intrecciati con nodi di serpente.

Ciononostante la Tracia fu anche la patria di Orfeo che ammansiva con il canto e le note della lira la ferocia degli animali del bosco e faceva muovere gli alberi e le rocce.

Con il potente suono delle corde mosse persino l'Orco a restituirgli la sua sposa Euridice, a patto che non si voltasse verso di lei fin tanto non l'avesse riportata sulla terra alla vista del giorno e del cielo luminoso.

Non appena furono risaliti dal desolato mondo delle ombre, la preoccupazione affettuosa e il pensiero incerto che l'amata moglie lo seguisse sul serio attirò un'unica volta indietro lo sguardo del marito, quasi senza rendersene conto, e a quel

punto perse Euridice per sempre – la sua immagine sparì nel buio dell'oscurità e tutta la sua dolce speranza non fu che un sogno.

Ecco che la gioia della sua vita era fuggita; la lira tacque; il grido furente delle Baccanti riecheggiò sui monti della Tracia; erano in collera con il poeta che ebbe in odio tutto il genere femminile dopo la perdita di Euridice; sbranato e fatto a pezzi dalle Menadi in preda a tremendo furore, il figlio del dio divenne vittima della loro folle ira.

Arcadia

L'Arcadia nei miti degli antichi non appare unicamente sotto la luce accattivante dell'amena vita bucolica, le cui scene vengono quasi sempre collocate dal mito moderno in questa terra e al cui nome in tali modalità rappresentative già si associa qualcosa di mite e invitante.

Presso gli antichi veniva anzi collegato all'idea di semplicità dei costumi degli Arcadi anche il concetto di una certa rozzezza e indolenza attribuite agli abitanti di questa terra di pastori. Inoltre il clima dell'Arcadia non era il più mite, per la sua posizione montuosa era anzi più rigido che nelle regioni circostanti.

Tuttavia, che secondo la leggenda preistorica gli dèi dei pastori prediligessero manifestare qui la loro presenza e che da qui traessero addirittura la loro origine, che i miti antichi facessero apparire per la prima volta sul monte Cillene in Arcadia persino la figura divina di Mercurio infante, questo conferì una squisita sacralità alla regione montuosa dove la notte del bosco avvolgeva poi per così dire nell'oscurità le figure divine che l'immaginazione si creava. Il nome della terra e i nomi dei singoli monti che in sé contiene divennero significativi nel linguaggio poetico degli antichi, designando la permanenza di esseri superiori fra gli uomini mortali.

Frigia

C'era una regione della Frigia dove secondo il bel mito antico Giove e Mercurio si aggiravano in incognito fra gli uomini, controllandone le azioni.

La sera in cui, viandanti esausti, si misero in cerca di un alloggio, trovarono chiuse le porte dei ricchi e dei benestanti. Filemone e Bauci, una coppia avanti negli anni, accolsero in modo ospitale i viandanti nella loro povera capanna.

L'anziana Bauci si adoperò per prendere e ammazzare l'unica oca che possedevano e offrirla, secondo le loro possibilità, ai graditi ospiti. L'oca però fuggì, trovando riparo ai piedi di Giove che le salvò la vita; al che gli dèi si palesarono e condussero la devota coppia su un colle vicino, in cima al quale videro le devastazioni con cui gli dèi punirono la durezza di cuore degli abitanti di quella regione.

Le case e i palazzi dei ricchi vennero portati via dall'inondazione, mentre la povera capanna ospitale, stagliandosi ancora sui flutti, si trasformò con meraviglia dei suoi vecchi abitanti in un tempio sontuoso.

Ecco che quando Giove ordinò agli anziani ospitali di chiedergli un dono, il maggior desiderio di Filemone e Bauci fu quello di offrire nel nuovo tempio un sacrificio a Giove, protettore del diritto all'ospitalità e ricompensatore dell'ospitalità, e di farsi suoi sacerdoti.

Venne accordata loro questa richiesta e fu concesso anche un altro desiderio; alla fortunata coppia non restò altro da augurarsi se non di morire insieme. Accadde anche questo. Successivamente, in memoria della devota coppia, due alberi, una quercia e un tiglio che gettavano la loro ombra sul tempio, vennero chiamati ancora a lungo Filemone e Bauci.

In queste e simili leggende della preistoria si riconosceva e venerava la potenza tremenda e benefica della divinità. Dappertutto vennero eretti altari al Giove ospitale. Gli stranieri che vi si recavano erano sotto la sua protezione; l'ospite veniva considerato sacro e inviolabile; fra gli ospiti e i forestieri si veneravano gli dèi stessi, che spesso erano scesi dal cielo e sotto queste spoglie si erano manifestati agli uomini.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI KARL PHILIPP MORITZ

Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Zusammengestellt von Karl Philipp Moritz. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums, J.F. Unger, Berlin 1791.

Schriften zur Ästhetik und Poetik, kritische Ausgabe, hrsg. von H.J. Schrimpf, Niemeyer, Tübingen 1962.

Werke in zwei Bänden, ausgew. und eingel. von J. Jahn, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar, 1973.

Werke, hrsg. von H. Günther, 3 Bde., Insel Verlag, Frankfurt/M. 1981.

Zwei Briefe, in «Text + Kritik», 118/119 (1993), pp. 3-9.

Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden, hrsg. von H. Hollmer und A. Meier, 2 Bde., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1997-99 [Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Bd. 2: *Popularphilosophie. Reisein. Ästhetische Theorie*].

Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, mit einem Nachwort versehen von Jan Volker Röhnert, Die Andere Bibliothek, Berlin 2013.

OPERE DI JOHANN WOLFGANG GOETHE

Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von E. Beutler ("Artemis-Ausgabe"), Zürich 1948-71.

Goethes Werke, hrsg. von E. Trunz ("Hamburger Ausgabe"), 14 Bde., Wegner, Hamburg 1962-67 (seit 1972: Beck, München).

Opere, Sansoni, Milano 1970.

Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hrsg. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H.G. Göpfert, N. Miller und G. Stauder (“Münchner Ausgabe”), München 1985 ff.

Ifigenia in Tauride, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note di R. Fertonani, Garzanti, Milano 1985.

Goethes Werke, historisch-kritische Ausgabe hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (“Weimarer Ausgabe” oder “Sophienausgabe”), 143 Bde., Böhlau, Weimar 1887-1919 (Nachdruck: DTV, München 1987).

Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abt., Bd. 3: *Italien – Im Schatten der Revolution*, hrsg. v. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1991, (Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 61)

Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, (“Frankfurter Ausgabe”) Frankfurt/M. 1987.

Tutte le poesie, edizione diretta da R. Fertonani con la collaborazione di E. Ganni, prefazione di R. Fertonani, 2 voll., Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995.

Iphigenie auf Tauris, Reclam, Stuttgart 2001.

Diari e lettere dall’Italia, 1786-1788, a cura di R. Venuti, Artemide, Roma 2002.

Inni, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 2011.

Italienische Reise, herausgegeben und kommentiert von Herbert von Einem (“Hamburger Ausgabe”), DTV, München 2011.

I dolori del giovane Werther, testo a fronte, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 2014.

OPERE DI JOHANN GOTTFRIED HERDER

Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789, hrsg. von H. Düntzer und F.G. von Herder, Gießen 1859.

Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, 33 Bde., Weidmann, Berlin 1877-1913.

Werke, hrsg. von M. Bollacher, J. Brummack, U. Gaier, G.E. Grimm, H.D. Irmscher, R. Smend, D. Uffhausen und J. Wallmann, 10 Bde., Deutscher Klassiker Verlag im Insel Verlag, Frankfurt/M. 1986 ff.

Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, 1788-1789, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von A. Meier und H. Hollmer, DTV, München 1988.

OPERE DI GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Wie die Alten den Tod gebildet, in *Lessings Werke*, hrsg. von J. Petersen und W. von Olshausen, Bd. 17, Berlin 1920.

OPERE DI JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke in Malerey und Bildhauerkunst in Id., *Kleine Schriften, Vorreden und Entwürfe*, a cura di W. Rehm, con un'introduzione di H. Sichtermann, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968.

Description des Pierre Gravées du feu Baron de Stosch, Heitz, Baden-Baden-Straßbourg 1970.

Geschichte der Kunst des Altertums, Walther, Dresden 1764.

Storia dell'arte nell'antichità, trad. it. di M.L. Pampaloni, con uno scritto di E. Pontiggia, SE, Milano 1990.

Pensieri sull'Imitazione, a cura di M. Cometa, Aesthetica edizioni, Palermo 1992.

Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, hrsg. von Max Kunze, Reclam, Stuttgart 2013.

STUDI CRITICI

AGAZZI, E., *Psiche e la piramide. Le arti e la morte nell'età neoclassica*, Medina, Palermo 1994.

BAIONI, G., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996.

BAIONI, G., *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998.

BECKER, J., "Trösterin Hoffnung". Zu Moritz' "Götterlehre", in FONTIUS M.-KLINGENBERG A. (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*, Niemeyer, Tübingen 1995, pp. 237-247.

BEHRMANN, A., *Karl Philipp Moritz' "Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788"*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 107 (1988), H. 2, pp. 161-190.

BENEDIKTER, C., *Winckelmann, i "Literaturbriefe" e i primi "Fragments" di Herder*, Composizioni Fornasiero, Padova 1983.

BÖCK, D., *Karl Philipp Moritz an Jean Paul. Ein wiederentdeckter Brief*, in *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert: Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze; Internationale Fachtagung vom 23.-25. September 1993 in Berlin*, hrsg. von M. Fontius und A. Klingenberg, Niemeyer, Tübingen 1995, pp. 57-58.

BORGHESE, L., *Originali e copie nella Italienische Reise ovvero Goethe e l'irriducibilità della materia*, in *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di L. Borghese e P. Collini, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 33-50.

BORGHESE, L., *Der Wanderer/Il viandante di J.W. Goethe*, in *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, a cura di B.A. Kruse e V. Vivarelli, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 25-42.

BOULBY, M., *Karl Philipp Moritz. At the Fringe of Genius*, University of Toronto Press, Toronto 1979.

BÜTTNER, F., *Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz*, in «Nordelbingen Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte», Heide/Holst, 52 (1983), pp. 95-127.

- CHIARINI, P. (a cura di), *Goethe, Roma e il viaggio in Italia*, in *Goethe a Roma (1786-1788). Disegni e acquerelli da Weimar*, Artemide Edizioni, Roma 1988.
- CHIARINI, P. (a cura di), *Goethe in Sicilia. Disegni e acquerelli da Weimar*, con la collaborazione di A. Landolfi e R. Venuti, Artemide Edizioni, Roma 1992.
- COGLITORE, R., *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Edizioni ETS, Pisa 2004.
- COGLITORE, R. (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2007.
- COLLINI, P., *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie*, Sansoni, Firenze 1989.
- COSTADURA, E., *Genesi e crisi del Neoclassico. Saggio su Karl Philipp Moritz*, ETS, Pisa 1994.
- COSTAZZA, A., *Karl Philipp Moritz und die tragische Kunst*, in M. FONTIUS-A. KLINGENBERG (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*, Niemeyer, Tübingen 1995, pp. 145-176.
- COSTAZZA, A., *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Lang, Bern [u.a.] 1996.
- COSTAZZA, A., *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Bern [u.a.] 1999.
- CRAVERI CROCE, E., *Poeti e scrittori tedeschi dell'ultimo Settecento*, capitolo VI, *Karl Philipp Moritz*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1951, pp. 146-173.
- ECKLE, J., *Zur biographischen Beziehung von Johann Wolfgang von Goethe und Karl Philipp Moritz*, in Id., *“Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir”. Studien zu Johann Wolfgang von Goethes “Wilhelm Meisters theatralische Sendung” und Karl Philipp Moritz’ “Anton Reiser”*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 74-126.
- EINEM VON, H., *Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern*, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 78, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen 1958.

- EYBISCH H., *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K.Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig 1909.
- FAHRNER, R., *K.Ph. Moritz' Götterlehre. Ein Dokument des Goetheschen Klassizismus*, N.G. Elwert Verlag, Marburg-Lahn 1932.
- FANCELLI, M. (a cura di), *J. J. Winckelmann tra letteratura ed archeologia*, atti del convegno di Firenze del 14-15 dicembre 1990, Marsilio, Venezia 1993.
- FANCELLI, M., *Sul primo Winckelmann e le arti figurative*, in *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di L. Borghese e P. Collini, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 13-31.
- FISCHER, B., *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von "Allegorie" und "Symbol" in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 64 (1990), H. 2, pp. 247-277.
- FONTIUS M.-KLINGENBERG A. (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*, Niemeyer, Tübingen 1995.
- GAMBINO, R., *Romam quaero! La controversia greco-romana nelle "Reisen eines Deutschen in Italien" di Karl Philipp Moritz*, Mesogea, Messina 2001.
- GAMBINO, R., *Moritz – Piranesi: der «Gesichtspunkt» – die Veduten*, in C. WINGERTSZAHN-U. TINTEMANN (a cura di), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005, pp. 23-37.
- GAMBINO, R., *Italienerfahrung und Antikenrezeption bei Karl Philipp Moritz*, in V. Rosenberger (hrsg.), *Die Ideale der Alten. Antikenrezeption um 1800*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008, pp. 29-38.
- GAMBINO, R., *Vedute e Visioni. Teorie estetiche e dimensione onirica nelle opere "italiane" di Karl Philipp Moritz*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- GOCKEL, H., *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Klostermann, Frankfurt/M. 1981 [darin: Karl Philipp Moritz' Götterlehre, pp. 213-215].

GÖDDE, S., *Mythologie als ästhetische Anthropologie. Karl Philipp Moritz' "Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten"*, in «Das Dort ist nun Hier geworden». *Karl Philipp Moritz heute*, herausgegeben von C. Wingertszahl unter Mitarbeit von Y. Pauly, Wehrhahn, Hannover 2010, pp. 155-182.

GREINER, D., *From the past to the future. The role of mythology from Winckelmann to the early Schelling*, Oxford [u. a.] 2007 (= Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 48); [darin pp. 32-41: *Moritz: The language of the imagination*].

GUILBERT, P., *Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie? Vergleich von drei "Handbüchern zur Götterlehre" um 1790: K.W. Ramler – Ch.G. Heyne / M.G. Hermann – K.Ph. Moritz*, in «Goethe Yearbook», 9 (1999), pp. 186-221.

HACKEMANN, A., *Goethe und sein Freund Karl Philipp Moritz*, in «Zeitschrift für den deutschen Unterricht», 21 (1907), Heft 9, pp. 545-563; 624-635.

HELD, H.G., *Barbarische Geschichten, naturhafte Bildersprache, Allegorien der Humanität*, in Id. (Hrsg.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, pp. 189-215.

HUBERT, U., *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt/M. 1971.

JAMME, C., *"Sprache der Phantasie". Karl Philipp Moritz ästhetische Mythologie*, in D. Burdorf-W. Schweickard (hrsg.), *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen 1998, pp. 45-60.

KERÉNYI, K., *Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie*, in «Studium generale», 8 (1955), pp. 268-272.

KLINGENBERG, A., *Eine unbekannte Moritz-Sammlung. Johannes Nohls Vorarbeiten für eine geplante Karl Philipp Moritz-Monographie*, in «Text + Kritik», 118/119 (1993), pp. 128-131.

- KLINGENBERG, A., *Zwei Briefe von Karl Philipp Moritz nach Hannover*, in «Text + Kritik», 118/119 (1993), pp. 10-14.
- KLINGENBERG, A., *Moritziana aus Weimarer Archiven*, in *Moritz zu ehren. Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993*, hrsg. von W. Griep, Struve, Eutin 1996 (Eutiner Forschungen, 2), pp. 158-162.
- KRUPP A. (hrsg.), *Karl Philipp Moritz. Signaturen des Denkens*, Band 77, Rodopi, Amsterdam/New York 2010.
- MEHLHOSE, F., *Karl Philipp Moritz. Begegnung eines Berliners mit Goethe*, Berlin 1988 (Selbstverlag).
- MEIER, A. (a cura di), *Un paese indicibilmente bello. Il "viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, Sellerio, Palermo 1987.
- MEIER, A., *Im Mittelpunkt des Schönen: die metaphysische Aufwertung Roms in Karl Philipp Moritz' "Reisen eines deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788"*, in «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins», 1992, pp. 47-60 [darin über die zeitgeschichtl. Einflüsse der französischen Revolution auf K.Ph. Moritz' Götterlehre, pp. 48-52]; «Goethe-Yearbook», 6 (1992), pp. 143-167.
- MEIER, A., *Karl Philipp Moritz*, Reclam, Stuttgart 2000.
- MEUTHEN, E., *Das Entsetzen der schönen Seele*, in *Goethes Kritiker*, a cura di K. Eibl e B. Scheffer, Mentis-Verlag, Paderborn 2001, pp. 45-56.
- MILLER, N., *Der Wanderer. Goethe in Italien*, Carl Hanser Verlag, München 2002.
- MITTNER, L., *Paesaggi italiani di Goethe*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Einaudi, Torino 1960, pp. 91-137.
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, 3 tomi, Einaudi, Torino 1971.
- MÜHLHER, R., *Karl Philipp Moritz und die dichterische Phantasie*, in ID., *Deutsche Dichter der Klassik und Romantik*, Wien 1976, pp. 79-259.
- MÜNTER, U., *Gebannter Bilderrausch. Bild und Text in Karl Philipp Moritz' Götterlehre*, in C. WINGERTSZAHN-U. TINTEMANN (a cura di), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzen 2005, pp. 39-56.

- NEUDA, M., *Über Goethe und seinen Freund Carl Philipp Moritz*, in «Jahrbuch des Wiener Kaufmännischen Vereins», 2 (1882), pp. 235-289.
- NOHL, J., *Karl Philipp Moritz und Goethe*, in N. Kiepenheuer (hrsg.), *Vierzig Jahre Kiepenheuer. 1910-1950. Ein Almanach*, Weimar 1951, pp. 203-210.
- NOHL, J., *Karl Philipp Moritz als Gast Goethes in Weimar*, in «Sinn und Form», 15 (1963), pp. 756-778.
- OSWALD, S., *Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien*, in Id., *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*, Heidelberg 1985, pp. 28-44; 169-172.
- PAPPALARDO, U., *Il Laocoonte e l'archeologia: Lessing, Winckelmann, Goethe e la visione dell'arte classica nel XVIII secolo*, in C. ROBOTTI, a cura di, *Punti di vista. Forma, percezione e comunicazione visiva*, Edizioni del Grifo, Lecce 1999, pp. 131-151.
- PAULY, Y., *Aufgehoben im Blick. Antike und Moderne bei Karl Philipp Moritz*, in U. Goldenbaum, A. Košenina (hrsg.), *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Band 1, Hannover 1999, pp. 195-219.
- PFOTENHAUER, H., "Die Signatur des Schönen" oder "In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?" Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik, in Id., *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Niemeyer, Tübingen 1991, pp. 67-83.
- PICKERODT, G., *Karl Philipp Moritz' italienische Reise in die Kunst*, in I.M. Battafarano (hrsg.), *Italienische Reise. Reisen nach Italien*, Reverdito, Gardolo di Trento 1988, pp. 121-139.
- PLASSMANN, S., *Die Humanisierung Iphigeniens*, in *Nachdenklicher Leichtsinn: Essays on Goethe and Goethe Reception*, a cura di H. Bertel e B. Keith-Smith, Mellen, Lewiston 2000, pp. 83-100.
- POMMIER, E. (a cura di), *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'Époque des Lumières*, atti del ciclo di conferenze svoltosi a Parigi tra l'11 dicembre 1989 e il 12 febbraio 1990, La Documentation Française, Paris 1991.

- PUGLIARA, M., *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003.
- PULVIRENTI G.- GAMBINO R., *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neurocognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, «Studi Germanici», 1 (2012), pp. 193-235, qui p. 222, reperibile online: <<<http://rivista.studigermanici.it/index.php/studigermanici/article/view/45/116>>>.
- RASCH, W. (a cura di), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 18. Jahrhundert*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1970.
- RASCH, W., Goethes "*Iphigenie auf Tauris*" als Drama der Autonomie, C.H. Beck Verlag, München 1979.
- RAU, P., *Identitätserinnerung und ästhetische Rekonstruktion. Studien zum Werk von Karl Philipp Moritz*, Frankfurt am Main, 1983.
- SAINE, TH.P., *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1971.
- SANDERS, D., *Goethe und Moritz*, in «Zeitschrift für deutsche Sprache», 2 (1888/89), Heft 2, Mai 1888, pp. 64-70.
- SAVIANE, R., *Goethezeit*, Bibliopolis, Napoli 1987.
- SCHEIBLE, H., *Die Begründung der Autonomieästhetik. Karl Philipp Moritz*, in Id., *Wahrheit und Subjekt: Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Francke, Bern /München 1984, pp. 190-222.
- SCHRIMPF, H.J., *Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' "Götterlehre"*, in «Festschrift für Richard Alewyn», hrsg. von H. Singer u. B. von Wiese, Böhlau Verlag, Köln/Graz 1967, pp. 165-192.
- SCHRIMPF, H.J., *Karl Philipp Moritz*, in B. von Wiese (hrsg.), *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1977, pp. 881-910.
- SCHRIMPF, H.J., *Karl Philipp Moritz*, Metzler, Stuttgart 1980.
- SCHRIMPF, H.J., *Von der Allegorie zum Symbol. Karl Philipp Moritzens Winckelmann-Kritik*, in P. Chiarini-B.A. Kruse (hrsg.), *Il Cacciatore di Silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Bd. I, Rom, 1998, pp. 365-390. (Istituto Italiano di Studi Germanici, Studi e Ricerche, 5).

- SCHWEIZER, N.R., *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth Century England and Germany*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern 1972.
- SZONDI, P., *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in ID., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen, hrsg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/M. 1974, pp. 11-265.
- TATEO, G., *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia 1786-1788*, Schena, Fasano 1989.
- TAUSCH, H., *Carstens und Homer*, in *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*, eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal, 6. November 1999 bis 9. Januar 2000, Winckelmann-Gesellschaft, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, gegründet 1785.
- TISCHBEIN, J.H.W., *Aus meinem Leben*, hg. von Carl Schiller, Bd. 1, Schwetschke, Braunschweig 1861.
- TODOROV, T., *Symboltheorien*, Niemeyer, Tübingen 1995.
- TRAUTWEIN, R., *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, DuMont, Köln 1997.
- VITALE, F., *Winckelmann, Goethe e il mito di Pigmalione*, «Cultura tedesca», vol. 21, 2000, pp. 203-223.
- VITALE, F., *Il corpo e l'ideale. Goethe e l'eredità di Winckelmann*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», CXIV, 2003, pp. 27-75.
- WALZEL, O., *III. Goethe und K.Ph. Moritz*, in «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 1 (1914), pp. 38-62.
- WINGERTSZAHN, C., “‘zu einer vorläufigen Ankündigung ist es immer genug’. Unbekannte Mitteilungen von Karl Philipp Moritz an seinen Verleger Johann Friedrich Vieweg”, in U. Goldenbaum, A. Košenina (hrsg.), *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Bd. 1, Hannover 1999, pp. 220-230.
- WINGERTSZAHN, C.-TINTEMANN, U. (a cura di), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1786-1793*, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005.

WINKLER, W., *Karl Philipp Moritz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006.

FONTI CLASSICHE

APULEIO, *Le Metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 2010.

ESIODO, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, BUR, Milano 2013.

EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride*, introduzione e traduzione di U. Albini, note di M. Matteuzzi, Garzanti, Milano 1998.

Inni omerici, a cura di G. Zanetto, BUR, Milano 1996.

OMERO, *Iliade*, prefazione di F. Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014.

OMERO, *Odissea*, prefazione di F. Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014.

ORAZIO, *Epistole*, a cura di M. Beck, Mondadori, Milano 1997.

ORAZIO, *Odi. Epodi*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 1998.

OVIDIO, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, testo latino a fronte, BUR, Milano 2014.

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia: guida antiquaria e artistica*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e note di S. Rizzo, BUR, Milano 1997-2004.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano 1989.

REPERTORI MITOGRAFICI E STUDI CRITICI SUL MITO

BETTINI, M.-ROMANI, S., *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2015.

BETTINI, M., *Il mito fra autorità e discredito*, in «L'immagine riflessa», 17, 2008, pp. 27-64.

DETIENNE, M., *L'invenzione della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Dizionario della civiltà classica, a cura di F. Ferrari, M. Fantuzzi, M.C. Martinelli, M.S. Mirto, 2 voll., BUR, Milano 2007.

FERRARI, A., *Dizionario dei luoghi del mito. Geografia reale e immaginaria del mondo classico*, BUR, Milano 2011.

FERRARI, A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Utet, Torino 1999.

GRAVES, R., *I miti greci*, Longanesi, Milano 1983.

HEDERICH, B., *Gründliches mythologisches Lexikon*, Gleditsch, Leipzig 1770.